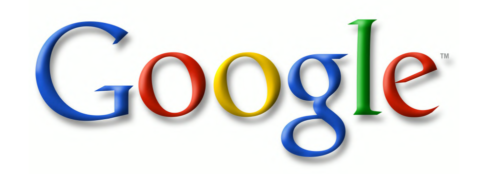


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

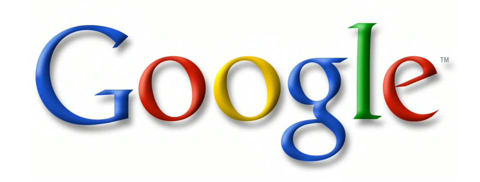
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


B 1,333,607

808.1
H46

LA POÉTIQUE

Corbeil, typographie de Crété.

LA

POÉTIQUE

PAR W. F. HEGEL.

PRÉCÉDÉE

D'UNE PRÉFACE, ET SUIVIE D'UN EXAMEN CRITIQUE.

Extraits de SCHILLER, GOETHE, JEAN-PAUL, etc. sur divers sujets relatifs à la poésie,

PAR CH. BÉNARD,

Docteur ès lettres, professeur au Lycée Bonaparte,
et à l'École Normale supérieure, à Paris.

39213

TOME SECOND.

PARIS,

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE DE LADRANGE,

Rue Saint-André-des-Arts, 41.

VEUVE JOUBERT, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

Rue des Grès, 14.

1855

PHILOSOPHIE
DE LA POÉSIE.

LIVRE DEUXIÈME.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE POÉSIE.

CHAPITRE TROISIÈME.

Poésie dramatique.

Le drame offrant, par son fond comme par sa forme, la réunion la plus complète de toutes les parties de l'art, doit être regardé comme le degré le plus élevé de la poésie et de l'art en général. En effet, si, en opposition avec les autres matériaux sensibles, tels que la pierre, le bois, la couleur et le son, la parole seule est l'élément digne de servir d'expression à l'esprit, la

poésie dramatique, à son tour, parmi les genres particuliers de poésie, est celui qui réunit l'objectivité de l'épopée avec le caractère subjectif de la poésie lyrique. Elle expose, en effet, une action complète comme s'accomplissant sous nos yeux ; et celle-ci, en même temps, paraît émaner des passions et de la volonté intime des personnages qui la développent. De même, son résultat est décidé par la nature essentielle des fins qu'ils poursuivent, de leur caractère et des collisions où ils sont engagés. Or, maintenant, cette combinaison du principe épique avec le principe lyrique, par la représentation directe de la personne humaine agissant sous nos yeux, ne permet plus au drame de se borner à décrire le côté extérieur, le local, la nature environnante, ainsi que l'action et les événements, à la manière épique. Elle exige, pour que toute l'œuvre d'art offre une apparence véritablement vivante, sa parfaite représentation scénique. Enfin, l'action elle-même, dans son ensemble, par son fond et par sa forme, est susceptible de deux modes de conception absolument opposés, dont le principe général, servant de base au tragique et au comique, fournit les différents genres de la poésie dramatique.

Ces points de vue généraux nous tracent, pour notre étude, la marche suivante :

1° Nous avons à considérer, d'abord, l'œuvre dramatique dans les *caractères*, soit *généraux*, soit *particuliers,* qui la distinguent de l'épopée et des œuvres lyriques.

2° Nous devrons, ensuite, diriger notre attention sur la *représentation scénique* et ses conditions nécessaires.

3° Enfin, nous aurons à parcourir les différents *genres* de poésie dramatique, et à tracer l'*histoire de leur développement*.

I. — Du drame considéré comme œuvre poétique.

Le premier sujet que nous pouvons développer avec quelque détail concerne le côté *poétique* de l'*œuvre dramatique* en soi, indépendamment de sa mise en scène et de la représentation théâtrale. A cette question se rattachent comme objets principaux de notre étude :

1° Le principe général de la poésie dramatique ;

2° Les caractères particuliers de l'œuvre dramatique ;

3° Son rapport avec le public.

I. — Du principe de la poésie dramatique.

La poésie dramatique a son origine dans le besoin que nous avons de voir les actions et les relations de la vie humaine représentées sous nos yeux par des personnages qui expriment cette action par leurs discours. Mais l'action dramatique ne se borne pas à la simple réalisation d'une entreprise qui poursuit paisiblement son cours, elle roule essentiellement sur un conflit de circonstances, de passions et de caractères, qui entraîne des actions et des réactions et nécessite un dénoûment. Ainsi, ce que nous avons sous les yeux, c'est le spectacle mobile et successif d'une lutte animée entre des personnages vivants, qui poursuivent des buts opposés, au milieu de situations pleines d'obstacles et de périls ; ce sont les efforts de ces personnages, la manifestation de leur caractère, leur influence réciproque et leurs déterminations; c'est le résultat final de cette lutte qui, au tumulte des passions et des actions humaines. fait succéder le repos.

Or, le mode de conception poétique de ce nouveau genre doit, comme je l'ai déjà dit, offrir l'alliance et la conciliation du principe épique et du principe lyrique.

I. Une première observation, à ce sujet, est relative au temps où la poésie dramatique apparaît et domine

les autres genres. Le drame est le produit d'une civilisation déjà avancée. Il suppose nécessairement passés les jours de l'épopée primitive. La pensée lyrique et son inspiration personnelle doivent également le précéder, s'il est vrai que, ne pouvant se satisfaire dans aucun des deux genres séparés, il les réunisse. Or, pour que cette combinaison poétique s'opère, il faut que la conscience des fins et des mobiles de la volonté humaine, que l'expérience des complications de la vie et la connaissance des destinées humaines aient été parfaitement éveillées et développées; ce qui n'est possible que dans les époques moyennes ou tardives du développement de la vie d'un peuple. D'ailleurs, les premiers grands exploits ou événements nationaux sont d'une nature plus épique que dramatique. Ce sont, pour la plupart, des expéditions collectives et lointaines, comme la guerre de Troie, ou les croisades, des migrations de peuples, ou la défense du sol national contre les invasions étrangères, comme les guerres contre les Perses. Ce n'est que plus tard qu'apparaissent ces héros isolés et indépendants, qui conçoivent d'eux-mêmes un but d'action, et réalisent des entreprises personnelles.

II. En ce qui regarde, en second lieu, l'alliance même du principe épique et du principe lyrique, nous devons la concevoir de la manière suivante :

Déjà l'épopée déroule une action devant nos yeux ; mais celle-ci représente l'esprit national dans sa substance et sa totalité, sous la forme d'événements et

d'actions déterminés et objectifs, dans lesquels la volonté personnelle, le but individuel et la force des circonstances, ainsi que des obstacles extérieurs, conservent une égale importance. Dans la poésie lyrique, au contraire, c'est la personne qui, dans sa volonté indépendante, apparaît pour elle-même et exprime les sentiments de son âme.

Or, si le drame doit réunir en soi les deux points de vue, ce ne peut être qu'à ces conditions :

1° Il faut d'abord que, comme l'épopée, il mette sous nos yeux un événement, un fait, une action; mais cet événement, qui suivait un cours fatal, doit ici se dépouiller de ce caractère extérieur. Comme base et comme principe, doit apparaître la personne morale en action. Je dis en action, car le drame ne représente pas le sentiment intérieur d'une manière lyrique en opposition avec les événements extérieurs : il met en scène les sentiments et les passions intimes de l'âme dans leur réalisation extérieure. Dès lors, d'un côté, l'événement ne paraît pas naître des circonstances extérieures, mais de la volonté intérieure et du caractère des personnages; et il n'a de sens dramatique que par son rapport avec des fins et des passions personnelles. D'un autre côté, cependant, le personnage ne reste pas enfermé en lui-même dans une indépendance solitaire. Par la nature des circonstances au milieu desquelles son caractère et sa volonté se manifestent, aussi bien que par celle du but individuel qu'il poursuit, il se trouve entraîné dans une lutte avec d'autres personnages; et, dès lors, l'ac-

tion offre des complications et des collisions qui, à leur tour, contre sa volonté et sa prévision, conduisent à un dénoûment dans lequel se manifeste l'essence propre et profonde des fins, des passions et des destinées humaines en général. Cet élément substantiel est une des faces du principe épique ; il se manifeste d'une manière active et vivante dans la poésie dramatique.

2° D'un autre côté, quoique l'homme moral et sa nature intime soient le centre de la représentation dramatique, celle-ci ne peut se contenter des simples situations lyriques, ni même du récit plus ou moins pathétique des actions passées, ou de la description des jouissances, des pensées et des sentiments où l'homme reste inactif. Dans le drame, les situations n'ont de sens et de valeur que par le caractère des personnages qu'elles mettent en relief, et par les fins qu'ils poursuivent. Les sentiments déterminés de l'âme humaine prennent donc, dans le drame, le caractère de mobiles internes, de passions qui se développent dans une complication de circonstances extérieures qui ainsi *s'objectivent* et, par là, rappellent la forme épique. Mais cette action extérieure, au lieu de s'accomplir comme un simple événement, renferme les desseins et les efforts de la volonté humaine. L'action est cette volonté même poursuivant son but, en ayant conscience ainsi que du résultat final. Les conséquences des faits rejaillissent sur elle, exercent sur elle leur contre-coup. Ce rapport perpétuel des événements avec le caractère moral des personnages, qui les explique, qui en fait le

fond et la substance, est le principe, à proprement parler lyrique, de la poésie dramatique.

3° De cette manière seulement l'action apparaît comme action, comme développement réel des intentions et de la pensée des personnages qui, dans la poursuite de leurs desseins, mettent leur existence tout entière, et alors aussi doivent répondre de tout ce qui arrive par leur propre fait. Le héros dramatique porte lui-même les fruits de ses propres actes.

Or, comme l'intérêt se porte exclusivement sur le but de l'action, dont le personnage principal est le héros, et qu'il suffit d'introduire dans ce spectacle les seules circonstances extérieures qui sont en rapport essentiel avec ce but, le drame est d'abord plus simple que l'épopée. En effet, d'un côté, par cela même que l'action repose sur la libre détermination du caractère et qu'elle doit dériver de cette source intérieure, elle n'a pas pour base la conception d'un monde tout entier qui s'étend et se ramifie de toutes parts : elle se resserre en un petit nombre de circonstances déterminées, au milieu duquel les personnages marchent directement à leur but et le réalisent. Ensuite le héros principal n'offre pas un ensemble complet de qualités nationales comme dans l'épopée, mais seulement un caractère en rapport avec l'action et son but déterminé. Ce but, qui est la chose essentielle, domine le développement du caractère individuel, qui apparaît comme son organe vivant et son support animé. Un développement plus large et plus varié, mais qui serait sans aucun rapport ou seulement

dans un rapport éloigné avec l'action ainsi concentrée en un point, serait quelque chose de superflu. Il en résulte qu'en ce qui concerne l'individualité des personnages, la poésie dramatique doit être également plus simple et plus concentrée que la poésie épique. Il en est de même pour le nombre et la diversité des personnages mis en scène. Car, puisque le drame ne représente pas la vie nationale dans sa totalité, il ne doit pas nous offrir en spectacle, dans leur ensemble varié, les divers rangs, les âges, les sexes, les professions, etc., mais; au contraire, diriger constamment nos regards sur un seul but et sur son accomplissement. Un tableau plus vaste serait une distraction oiseuse et une choquante diversion.

Mais, en outre, le sujet ou le but d'une action n'est dramatique qu'autant que, par son caractère déterminé et par la nature des circonstances, il soulève d'autres intérêts et d'autres passions opposées. Ces mobiles et ces passions peuvent être des idées et des vérités morales, religieuses, les principes éternels du droit, l'amour, la patrie, les affections de la famille. Pour que ces sentiments, qui sont la base de la vie humaine, affectent la forme dramatique, il faut donc qu'ils apparaissent dans leur particularité exclusive et leur opposition; de telle sorte que l'action ait à éprouver des obstacles, entraîne des complications et des conflits divers de causes et de circonstances, qui combattent diversement le succès des entreprises particulières.

Le véritable fond du drame, ce qui produit un véri-

table intérêt, ce sont bien ces puissances éternelles, les vérités morales, les dieux de l'activité vivante, en général, le divin et le vrai, mais non dans leur majesté calme et sereine, immobiles comme les images de la sculpture. C'est le principe divin, tel qu'il se manifeste dans le drame de la vie, comme formant l'essence et le but de la volonté humaine, influant sur ses déterminations, lui donnant l'impulsion et le mouvement.

Si, cependant, l'élément divin constitue ainsi l'essence la plus intime et le fond caché de l'action dramatique, dès lors, aussi, le cours décisif des événements, l'issue de ces complications et de ces conflits ne peut dépendre des personnages eux-mêmes qui luttent entre eux, mais du principe divin ou de la puissance générale qui les domine et les contient dans son sein. Et, ainsi, de quelque manière que cela soit, le drame doit nous révéler l'action vivante d'une nécessité absolue qui termine la lutte et lève les contradictions.

III. Au poëte dramatique qui crée une pareille œuvre, s'impose, par conséquent, avant tout, cette première condition, qu'il ait la pleine intelligence de ce qui constitue le fond général des passions, des luttes et des destinées humaines. Il doit connaître toutes les oppositions et les complications dans lesquelles l'action doit s'engager, et qui, conformément à la nature des choses, naissent soit des passions individuelles et des caractères, soit du but des entreprises et des volontés humaines, soit enfin des relations et des circonstances

extérieures. Il doit être capable de reconnaître les puissances morales qui règlent le sort de l'homme suivant ses actions. Les droits, comme les égarements des passions qui excitent des orages dans le cœur de l'homme, doivent lui apparaître avec une égale clarté, afin que là où, pour des yeux vulgaires, semblent dominer l'obscurité, le hasard et la confusion, se révèle à lui le réel développement de la raison absolue et de la vérité. Le poëte dramatique, par conséquent, ne doit ni rester dans la simple rêverie qui s'amuse à creuser les profondeurs de l'âme, ni s'attacher à quelque sentiment exclusif, à quelque manière étroite de sentir et de concevoir les choses. La plus grande ouverture et largeur d'esprit lui sont nécessaires. Car, les puissances morales qui, dans l'épopée, se manifestaient seulement comme différentes, et conservaient une signification indéterminée, se précisent et s'opposent dans ce drame, puisqu'elles forment le fond du caractère des personnages, et s'individualisent en eux. Il doit aussi d'autant mieux saisir leur harmonie. Le drame, en effet, détruit ce qu'il y a d'exclusif dans ces puissances, soit qu'elles se montrent hostiles comme dans la tragédie, soit que, comme dans la comédie, elles révèlent immédiatement leur accord et se concilient.

II. — De l'œuvre dramatique.

En ce qui regarde, maintenant, le drame comme œuvre d'art d'une espèce particulière, les points principaux que je me propose de traiter brièvement sont les suivants :

1° Son *unité* comparéé à celle de l'épopée et du poëme lyrique ;

2° Son *mode d'organisation* et de développement ;

3° Le côté extérieur de la *diction* et de la *mesure du vers*.

La première règle et la plus générale que l'on puisse établir sur l'unité du drame se rattache à la remarque déjà faite plus haut : que la poésie dramatique, par opposition à l'épopée, doit se resserrer dans des bornes plus étroites. Car, quoique l'épopée ait aussi son centre et son unité dans une action individuelle, avec celle-ci se déroule, sur un terrain tout autrement vaste et varié, une large existence nationale. Aussi, l'action épique peut-elle se prêter à l'introduction de divers épisodes qui en semblent indépendants. La même apparence d'une liaison peu étroite était permise, par

le motif opposé, à quelques genres de la poésie lyrique. Mais, comme, d'une part, dans le poëme dramatique, cette large base épique, ainsi que nous l'avons vu, disparaît, et que, d'un autre côté, les personnages, au lieu d'exprimer simplement leur pensée solitaire et individuelle, à la manière lyrique, entrent en relation les uns avec les autres, se mettent en opposition de caractère et de but, à tel point que ce trait individuel constitue précisément la base de leur existence dramatique, on peut déjà en conclûre la nécessité d'une plus ferme unité dans l'œuvre tout entière. Cette coordination étroite de toutes les parties est d'une nature à la fois objective et subjective, objective parce que le but que poursuivent les personnages a un côté substantiel et général, subjective parce que ce but, vrai en lui-même, apparaît dans le drame comme leur passion particulière et personnelle; de sorte que le bon ou le mauvais succès, le bonheur ou le malheur, la victoire ou la défaite appartiennent essentiellement aux personnages.

Comme règles plus précises s'offrent ici, les préceptes connus sur les trois unités de *lieu*, de *temps* et d'*action*.

1° La loi qui défend de changer de local pendant tout le cours d'une même action dramatique est une de ces règles étroites que les Français ont extraites de la tragédie ancienne et des observations d'Aristote.

Or, Aristote dit seulement de la tragédie (*Poét.* c. 5)

que la durée de son action ne doit pas dépasser un jour. Mais il ne parle pas de l'*unité de lieu*. Les poëtes anciens eux-mêmes ne l'ont pas suivie dans le sens strict ou français. Ainsi, dans les *Euménides* d'*Eschyle* et dans l'*Ajax* de *Sophocle*, le lieu de la scène change. L'art dramatique moderne, qui, lorsqu'il doit représenter une riche succession de collisions, de caractères, de personnages ou d'événements épisodiques, en général une action en soi très-complexe, a besoin aussi, à l'extérieur, d'un plus vaste espace, peut encore moins se plier au joug d'une identité absolue de lieu. La poésie moderne qui compose dans le type romantique, plus varié et plus libre, s'est donc affranchie de cette règle. Mais, si l'action est véritablement concentrée en un petit nombre de grands motifs, de manière qu'elle puisse être également simple à l'extérieur, elle n'a plus besoin de changer de théâtre, et elle fait très-bien de rester dans le même lieu. En effet, quelque fausse que soit cette règle conventionnelle, elle renferme au moins une idée juste ; c'est que le changement continuel de lieu doit paraître non moins déplacé. Car, d'abord, la concentration dramatique doit aussi se manifester dans le côté extérieur, en opposition avec l'épopée, qui se déroule dans un vaste espace, de la manière la plus variée. Ensuite, le drame ne s'adresse pas, comme l'épopée, à l'imagination seule, il est fait pour être contemplé. Or, si, par l'imagination, nous pouvons facilement nous transporter d'un lieu à un autre, dans un spectacle réel, on ne doit pas exiger d'elle trop de dé-

mentis donnés à la réalité visible. Shakspeare, qui dans ses tragédies et ses comédies change très-souvent le lieu de la scène, avait dressé des poteaux avec des écriteaux indiquant dans quel lieu la scène se passe. Ce n'est là qu'un mauvais expédient, et l'action n'en reste pas moins disséminée.

Ainsi, l'unité de lieu se recommande au moins comme intelligible et commode, en ce que par là est évitée toute obscurité. Cependant on peut bien aussi accorder à l'imagination beaucoup de choses qui sont contraires à la simple perception des sens et à la vraisemblance matérielle. La méthode la plus sage, ici, consistera toujours à se maintenir dans un heureux milieu, c'est-à-dire à ne pas violer les droits de la réalité, sans l'observer avec une stricte exactitude.

2° La même observation s'applique à l'*unité de temps*. La pensée peut, à la vérité, embrasser, sans difficulté, un grand espace de temps. Mais, dans un spectacle qui s'adresse aux yeux, on ne peut aussi rapidement enjamber plusieurs années. Si, donc, l'action est simple par tout son sujet et par son intrigue, il vaudra mieux aussi resserrer le temps de la lutte jusqu'au dénoûment. Si, au contraire, elle réclame des caractères plus riches, dont le développement rende nécessaires plusieurs situations séparées et successives, l'unité formelle d'une durée d'ailleurs toujours relative et purement conventionnelle, est en soi impossible; et vouloir,

dès lors, éloigner une pareille action du domaine de la poésie dramatique, parce qu'elle contredit cette unité de temps établie en loi, ce ne serait pas autre chose qu'ériger la prose de la réalité sensible en juge suprême de la vérité poétique.

Encore ne faudrait-il pas faire sonner si haut cette vraisemblance empirique qui veut que, dans un spectacle de quelques heures, l'action ne prenne aussi qu'un court espace de temps ; car précisément quand le poëte s'est le plus efforcé de s'y conformer, de là naissent, par d'autres côtés, les invraisemblances les plus absurdes et qui sont presque insurmontables.

3° La seule règle véritablement inviolable, c'est l'*unité d'action*. Mais en quoi consiste cette unité? Là-dessus peut s'élever plus d'une dispute. J'en expliquerai donc le sens d'une manière plus précise.

Toute action, en général, doit avoir déjà un *but déterminé*. Car, dès que l'homme agit, il entre, malgré lui, dans les complications de la vie réelle, et, alors, le champ de son activité doit se condenser et se limiter.

C'est donc là qu'il faut chercher l'unité, c'est dans la réalisation d'un but déterminé et poursuivi au milieu de circonstances et de relations particulières. Mais, maintenant, comme nous l'avons vu, les circonstances pour l'action dramatique sont de telle sorte que chaque personnage éprouve des obstacles de la part

d'autres personnages. Il rencontre sur son chemin un but opposé au sien, qui cherche également à se réaliser. Cette opposition engendre nécessairement des conflits variés et leurs complications.

L'action dramatique roule donc essentiellement sur un ensemble de conflits, et la véritable unité ne peut avoir son principe que dans le mouvement total, combiné de telle sorte que la collision principale se montre à la fois conforme aux caractères et aux buts des personnages, et qu'elle détruise leur opposition.

Ce dénoûment doit être, comme l'action elle-même, à la fois, subjectif et objectif. Il est extérieur ou objectif en ce que le combat des buts opposés trouve en lui-même une terminaison fatale. D'un autre côté, les personnages ayant plus ou moins mis leur volonté et leur existence dans l'entreprise dont ils poursuivent l'accomplissement, le succès ou le mauvais succès, la réalisation complète ou incomplète, la ruine nécessaire ou la conciliation pacifique de leurs desseins ne déterminent leur sort que parce qu'ils se sont identifiés avec les actions qu'ils étaient forcés d'accomplir.

Il n'y aura donc de vrai dénoûment que lorsque le but et l'intérêt de l'action à laquelle tout se rattache seront identiques avec le caractère des personnages et absolument liés à eux.

Maintenant, selon que la diversité et l'opposition des caractères dramatiques se maintiennent simples ou se ramifient en actions diversement épisodiques et en per-

sonnages secondaires, l'unité peut être plus ou moins étroite, plus ou moins relâchée.

La comédie, par exemple, dans la complication de ses intrigues, n'a pas besoin d'une aussi forte condensation que la tragédie, qui, la plupart du temps, roule sur un petit nombre de motifs et se distingue par une simplicité pleine de grandeur. Cependant la tragédie romantique aussi, sous ce rapport, est plus variée et d'un tissu moins serré que la tragédie antique. Mais là encore la liaison des épisodes et des personnages accessoires doit être facile à reconnaître. Et avec le dénoûment de l'action proprement dite, l'ensemble aussi doit être clos et achevé. Ainsi, par exemple, dans *Roméo et Juliette*, la division des familles est en dehors de la passion des deux amants, de leur but et de leur destinée; mais elle n'en est pas moins la base générale de l'action. Aussi, quoiqu'elle ne soit pas le sujet propre de la pièce, Shakspeare, en terminant, donne à la réconciliation des familles une attention moindre et toutefois nécessaire. De même, dans *Hamlet*, le destin du royaume danois reste seulement un intérêt subordonné; mais on voit, par l'apparition de Fortinbras, qu'il n'a pas été perdu de vue, et il obtient une conclusion satisfaisante.

Maintenant, sans doute, le dénoûment particulier qui termine les collisions peut renfermer, à son tour, la possibilité de nouveaux intérêts et de nouveaux conflits. Néanmoins, la collision *une*, dont il s'agissait, devait trouver sa terminaison dans l'œuvre complète en

soi. De ce genre, par exemple, sont, dans *Sophocle* les trois tragédies du cycle thébain. La première raconte la découverte d'OEdipe comme meurtrier de Laius; la seconde sa mort paisible dans le bosquet des *Euménides;* la troisième la destinée d'*Antigone*. Et, cependant, chacune de ces trois tragédies forme, indépendamment des autres, un tout en soi indépendant.

II. En ce qui concerne, en second lieu, le *mode de développement* de l'œuvre dramatique, nous avons principalement à faire ressortir trois points de vue, sous lesquels le drame se distingue de l'épopée et du chant lyrique, savoir : l'*étendue*, la *marche*, la *division* en *Scènes* et en *Actes*.

1° Qu'un drame ne doive pas avoir l'étendue nécessaire à l'épopée proprement dite, c'est ce dont nous avons déjà vu la raison. Ainsi, outre qu'il n'a pas à esquisser l'état général du monde, comme l'épopée, et que la collision qui constitue le fond essentiel de l'action dramatique est simple, j'indiquerai encore un autre motif. D'abord, la plupart des choses que le poëte épique doit décrire pour l'imagination, à loisir et en s'y arrêtant, sont, dans le drame, abandonnées à l'exécution théâtrale, tandis que, d'un autre côté, c'est moins l'action réelle que la représentation des passions de l'âme qui constitue le côté principal. Or, si les évé-

nements ont besoin d'une vaste carrière pour se développer, la passion, au contraire, se manifeste dans de simples sentiments, des sentences, des résolutions, etc.

Sous ce rapport, en opposition avec la vaste étendue d'espace et de temps nécessaire à l'épopée qui raconte des faits passés, le principe de la concentration lyrique, et de l'expression des passions et des pensées qui naissent sous nos yeux, se reproduit aussi dans le drame. Cependant, la poésie dramatique ne se contente pas de la représentation d'une seule situation. Si elle représente le monde intérieur de l'âme et de l'esprit, c'est en action, dans un ensemble d'états, de fins que poursuivent des caractères différents, et où ceux-ci manifestent les sentiments intérieurs conformes à leurs actes. De sorte que, comparé avec le poëme lyrique, le drame, à son tour, se développe et acquiert des proportions plus grandes, il parcourt un cercle plus étendu. On peut déterminer ce rapport d'une manière générale, en disant que la poésie dramatique tient, en quelque sorte, le milieu entre l'étendue de l'épopée et la concentration lyrique.

2° Un point plus important que l'étendue matérielle du poëme dramatique est sa *marche* extérieure en opposition avec celle de l'épopée. Le caractère de la forme épique exige, comme nous l'avons vu, une marche lente et entrecoupée de descriptions, retardée par des événements qui deviennent autant d'obstacles.

Au premier coup d'œil, il pourrait sembler que la

poésie dramatique, roulant sur des oppositions entre des buts et des efforts contraires, doit admettre précisément le même principe. Cependant, la chose se passe précisément de la manière inverse. La marche, à proprement parler dramatique, est la *précipitation* continuelle vers la catastrophe finale. L'explication en est toute simple : La *collision*, en effet, constituant le point angulaire et saillant, dès lors, tout fait effort pour amener la terminaison de ce conflit, tandis que, d'un autre côté, plus est violent le désaccord entre les sentiments, les buts et les actions, plus se fait sentir le besoin d'un dénoûment, et plus les événements sont poussés vers ce résultat. Néanmoins, il ne faut pas dire que la simple rapidité dans la marche de la pièce est en soi une beauté. Loin de là, le poëte dramatique doit se donner le loisir de laisser chaque situation se développer avec tous les motifs qu'elle renferme. Mais les scènes épisodiques qui ne font que retarder le cours de l'action sont contraires au caractère du drame.

3° Enfin la *division* de l'œuvre dramatique, dans son développement, se fait de la manière la plus naturelle, par les moments principaux qui résident dans l'idée même du mouvement dramatique. A ce sujet, *Aristote* dit déjà (*Poétiq*. c. 7), qu'un tout est ce qui a un *commencement*, un *milieu* et une *fin*. Le commencement est un fait en soi nécessaire, distinct d'un autre fait qui le suit, et qui en procède. La fin est le contraire; c'est ce qui naît de ce qui précède, la plupart du temps néces-

sairement, et qui, cependant, n'a pas soi-même de suite. Le milieu est ce qui naît d'un fait antérieur et en engendre un autre. — A la vérité, chaque action, dans sa réalité empirique, a plusieurs antécédents. De sorte qu'il est difficile de déterminer dans quel point on doit trouver le véritable commencement. Mais, comme l'action dramatique roule essentiellement sur une collision déterminée, le point de départ convenable sera dans la situation d'où ce conflit, quoiqu'il n'ait pas encore éclaté, doit se développer et fournir un vaste cours. La fin, au contraire, sera atteinte lorsque le dénoûment du conflit et de l'intrigue sera accompli sous tous les rapports. Dans le milieu entre ce point de départ et cette issue, se place la lutte des intérêts en présence et des caractères.

Maintenant, les différents membres du poëme dramatique sont, comme moments de l'action, eux-mêmes des actions auxquelles la dénomination d'*Actes* convient parfaitement. Chez nous on les appelle quelquefois des *pauses;* et un prince qui, à ce qu'il paraît, était pressé ou voulait être amusé sans interruption, grondait un jour, au théâtre, son chambellan de ce qu'il arrivait encore une pause. Numériquement parlant, chaque drame offre, de la manière la plus rationnelle, trois pareils actes. Le premier expose la naissance de la collision, qui, ensuite, dans le second, se manifeste vivement comme combat et complication des intérêts et des passions; jusqu'à ce que, dans le troisième, l'opposition, poussée à son plus haut degré, se dénoue nécessairement. Chez

les anciens, où les divisions du drame restent indéterminées, on peut trouver, comme correspondant à cette organisation, les *Trilogies* d'Eschyle, dans lesquelles, cependant, chaque pièce forme un tout complet. Dans la poésie moderne, les Espagnols principalement, suivent la division en *trois* actes. Les Anglais, les Français et les Allemands, au contraire, divisent le tout plutôt en *cinq* actes. L'exposition répond au premier, les trois actes moyens présentent les différentes actions et réactions, les complications et les combats des partis opposés, et, dans le cinquième acte seulement, la collision arrive à son parfait dénoûment.

III. Le dernier point dont il nous reste à parler concerne les *moyens extérieurs* dont l'emploi est permis à la poésie dramatique, lorsque, tout en se développant, elle reste dans son propre domaine. Ils se bornent d'abord au mode spécial de *diction* qui lui appartient, puis aux distinctions plus précises du *monologue*, du *dialogue* et de la *mesure des vers*.

1° Dans le drame, en effet, comme je l'ai déjà dit plusieurs fois, ce ne sont pas les faits en eux-mêmes qui sont le côté principal, mais l'exposition de l'esprit intérieur de l'action, tant sous le rapport des personnages et de leurs passions, de leurs sentiments et de leurs résolutions, de leurs conflits et de leur réconciliation, que sous celui de la nature générale de l'action, de la

collision qui lui sert de base, et de la catastrophe finale. Cet esprit intérieur, en tant que la poésie le manifeste comme tel, trouve donc son expression conforme dans le langage poétique, expression plus idéale des sentiments et des pensées.

Mais, comme le drame réunit en soi le principe de l'épopée et celui de la poésie lyrique, la *diction dramatique* doit aussi renfermer des éléments lyriques et des éléments épiques. Le côté lyrique, en général, dans le drame moderne, trouve particulièrement sa place là où le personnage, tout occupé de lui-même, de ses sentiments, de ses résolutions et de ses actes, montre dans ses discours, qu'il conserve la conscience de cette concentration intérieure. Cependant, tout en exhalant ainsi les sentiments qui agitent son cœur, s'il veut rester dramatique, il ne faut pas qu'il paraisse uniquement occupé de lui-même, de ses impressions et de ses souvenirs, et se laisse aller à des divagations sans fin. Il doit se maintenir constamment en rapport avec l'action, en suivre tous les moments. — En opposition avec ce pathétique *subjectif* ou sentimental, il est un pathétique *objectif*, qui rappelle à son tour l'élément épique. Il consiste dans un langage moins personnel et qui s'adresse plutôt aux spectateurs, qui exprime le côté substantiel des rapports, des motifs et des caractères. Il peut aussi affecter quelquefois le ton lyrique; mais il ne reste dramatique qu'autant qu'il ne s'écarte pas de la marche de l'action et lui reste étroitement lié. D'ailleurs, comme seconde trace de la poésie épique, les

récits et les descriptions de batailles peuvent encore s'y entremêler avec le dialogue. Mais ils doivent aussi se montrer également nécessaires au développement de l'action.

Quant à l'expression dramatique proprement dite, c'est celle qui rend le mieux la situation des personnages dans le combat de leurs intérêts, le conflit de leurs caractères et de leurs passions. Ici, les deux éléments peuvent apparaître dans leur véritable harmonie. Ce qui ajoute encore à l'effet, c'est le mouvement extérieur des événements qui est aussi exprimé par le discours, puisque, la plupart du temps, la sortie et l'arrivée des personnages sont annoncées d'avance, de même que leur maintien extérieur est aussi indiqué par d'autres personnages.

Une différence principale, sous tous ces rapports, se trouve dans le mode d'expression appelé *le naturel*, en opposition avec un langage théâtral conventionnel et déclamatoire. *Diderot*, *Lessing*, *Gœthe* et *Schiller*, dans leur jeunesse, se tournèrent principalement vers le côté du naturel et du réel, Lessing avec un talent parfaitement cultivé, et une grande finesse d'observation, Schiller et Gœthe avec une prédilection pour la vitalité immédiate, la rudesse et la force sans ornements. Que des hommes aient pu parler entre eux comme parlent les personnages dans les tragédies grecques, et surtout dans les pièces françaises (dans ce dernier cas le reproche avait sa vérité), c'est ce qui leur paraissait opposé à la nature. Mais leur genre de naturel pouvait, à

son tour facilement, par un autre côté, avec son superflu de traits, simplement réels, tomber dans la sécheresse et dans le prosaïque. Les caractères, alors, ne développent pas la substance de leur âme et de leurs actions, mais seulement l'ensemble des traits confus qui révèlent immédiatement leur individualité, sans avoir une conscience plus haute d'eux-mêmes et de leur situation. Plus les personnages restent naturels, sous ce rapport, plus ils sont prosaïques. Prenez les hommes sans éducation, tels qu'ils se comportent dans leurs entretiens et leurs disputes, la plupart du temps, ils ne sortent pas de la situation individuelle. Ils sont incapables d'exprimer ce qui en fait le fond et la substance. Et ici la grossièreté et la politesse affectées, au fond et en définitive, sont équivalentes. Si, en effet, la grossièreté naît d'une personnalité qui se laisse aller à des choses déplacées, par défaut de culture et en obéissant aux premiers mouvements de la nature, la politesse, au contraire, ne roule que sur des généralités banales et des formes conventionnelles, relatives au respect, aux égards dus aux personnes, à l'amour, à l'honneur, etc., sans que, par là, quelque chose de vrai et de solide soit exprimé. Entre ces généralités, ces formes de convention, et cette manifestation naturelle des particularités d'un caractère qui conserve toute sa rudesse, se trouve le vrai, à la fois général et individuel, ni formaliste ni privé d'originalité, qui nous satisfait doublement, par la détermination du caractère et par la nature substantielle et vraie des sentiments ou des passions du

cœur humain. La vérité poétique consiste donc à écarter du caractéristique et de l'individuel la réalité immédiate, à les élever à la généralité, et à combiner ensemble les deux côtés. Car nous sentons aussi, en ce qui regarde la diction, que, sans abandonner le terrain de la réalité et ses véritables traits, nous nous trouvons, néanmoins, dans une autre sphère, dans un monde idéal, le monde de l'art. Tel est le langage de la poésie dramatique grecque, celui de Gœthe lui-même, qu'il adopta dans la suite, celui de Schiller, et, à sa manière aussi, celui de Shakspeare, quoique celui-ci, conformément à l'état du théâtre d'alors, dût, çà et là, remettre une partie du discours à la discrétion de l'acteur et à son talent d'invention.

2° Les principales formes du discours, dans le drame, sont les chants des *chœurs*, les *monologues* et le *dialogue*.

Le drame ancien, a, comme on sait, particulièrement développé la différence du *chœur* et du *dialogue;* tandis que, chez les modernes, cette différence s'efface, parce que ce qui, chez les anciens, était exposé par le chœur est mis dans la bouche des personnages eux-mêmes. Le chant du chœur, en effet, en opposition avec les discours des personnages et leur caractère individuel, les combats qui s'engagent entre leurs passions et leurs actions, exprime les pensées et les sentiments généraux, d'une façon qui tient tantôt de la forme substantielle des sentences épiques, tantôt de l'essor lyrique.

Dans les *monologues*, au contraire, c'est le sentiment intérieur individuel qui s'exprime pour lui-même dans une situation déterminée de l'action. Ils ont, par conséquent, surtout leur place vraiment dramatique dans ces moments où l'âme se replie sur elle-même et s'abstrait des événements extérieurs, se rend compte de la situation ou de ses propres luttes intérieures, ou bien encore résume, dans une dernière décision, les résolutions longtemps mûries ou plus ou moins soudaines.

Mais la forme parfaitement dramatique du discours est le *dialogue*. Car c'est lui seul qui permet aux personnages d'exprimer leurs sentiments, leur but, leur caractère, à la fois sous le rapport particulier et général, d'entrer en lutte les uns contre les autres ; en un mot, c'est lui qui fait marcher et avancer l'action. Or, dans le dialogue se reproduit, de nouveau, en quelque sorte, la distinction du pathétique *subjectif* et *objectif*. Le premier appartient plus à la passion accidentelle et particulière, soit qu'elle reste concentrée en elle-même et ne s'exprime que d'une façon aphoristique, soit qu'elle se développe parfaitement et se déchaîne dans toute sa violence. Les poëtes qui, par des scènes touchantes, veulent émouvoir la sensibilité, se servent particulièrement de ce genre de pathétique. Mais, quel que soit leur talent à peindre les souffrances individuelles, la fureur des passions ou les luttes intérieures, les déchirements de l'âme, cependant le cœur humain proprement dit est moins véritablement ému de cette façon que par un pathétique dans lequel se développe, en quelque

sorte, un fond plus général et plus objectif. C'est pour cela, par exemple, que les anciennes pièces de Gœthe, quelque profond qu'en soit le sujet, et avec quelque naturel qu'elles soient dialoguées, produisent, en général, peu d'effet. De même les grands éclats de la passion, les cris du désespoir qui s'exhale au dehors, ou de la fureur qui ne sait se contenir, ne touchent que médiocrement une âme saine. Mais, en particulier, l'horrible nous laisse plutôt froids qu'il ne nous échauffe. Et, quoique le poëte puisse ainsi décrire la passion d'une manière saisissante, cela ne sert de rien; on a le cœur brisé et l'on se détourne. Le côté positif fait ici défaut, je veux dire l'harmonie, qui ne doit jamais manquer à l'art.

Les anciens, au contraire, produisaient de l'effet, dans la tragédie surtout, par le côté objectif du pathétique. Et à celui-ci, pourtant, autant que le permet l'antique, ne manquait pas non plus le caractère de l'individualité humaine. Les pièces de Schiller offrent aussi ce pathétique d'une grande âme, un pathétique qui pénètre l'ensemble, et qui, partout, se révèle et s'exprime comme base de l'action. C'est, en particulier, à cette circonstance qu'il faut attribuer l'impression durable que les tragédies de Schiller n'ont pas encore cessé de produire aujourd'hui, principalement sur la scène. Car, ce qui produit un effet dramatique profond, général et durable, c'est seulement l'élément substantiel dans l'action comme fond plus déterminé, l'élément moral comme forme, la grandeur de l'âme et du ca-

ractère deux points dans lesquels excelle aussi Shakspeare.

3° Sur la mesure du vers, je me contenterai d'ajouter quelques remarques. Le mètre dramatique tient, le plus convenablement, le milieu entre la marche calme, uniforme de l'hexamètre et les mesures lyriques abruptes et entrecoupées. Sous ce rapport, le *mètre iambique* se recommande avant tous les autres. Car l'*iambe*, dans son rhythme progressif, qui, par les *anapestes*, peut être plus accéléré et plus pressé, comme plus ralenti par les *spondées*, accompagne la marche progressive de l'action de la manière la plus convenable. Et, particulièrement, le *senarius* a un ton digne de passion noble et modérée. Parmi les modernes, les Espagnols se servent, au contraire, de *trochées* à quatre pieds, calmes et lents, qui tantôt avec des entrelacements de rimes et des assonances, tantôt sans rimes, se montrent éminemment propres aux débordements d'une imagination grandiose et aux réflexions subtilement spirituelles qui retardent l'action plus qu'elles ne la font avancer. Tandis que, d'ailleurs, afin de satisfaire un goût particulier pour les jeux propres où se déploie la sagacité lyrique, des *sonnets*, des *octaves*, se mêlent au dialogue. L'*alexandrin* français s'accorde fort bien aussi avec la bienséance formaliste et la rhétorique déclamatoire des passions, tantôt plus mesurées, tantôt plus ardentes, dont le drame français s'est efforcé de perfectionner artistique-

ment l'expression conventionnelle. Les Anglais, plus réalistes, et que, nous Allemands, nous avons suivis dans ces derniers temps, ont de nouveau, rétabli le mètre iambique, que déjà Aristote (*Poétiq.*, c. 4) désigne comme le μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων, cependant non comme *trimètre*, mais traité dans un caractère un peu moins pathétique et avec plus de liberté.

III. — Rapport de l'œuvre dramatique avec le public.

Quoique les avantages ou les défauts de la diction et de la mesure du vers aïent aussi de l'importance dans la poésie épique et lyrique, il faut, cependant, leur attribuer une influence plus décisive dans les œuvres de l'art dramatique, par cette raison qu'il s'agit ici de sentiments, de caractères et d'actions qui doivent apparaître devant nous dans leur réalité vivante. Une comédie de Caldéron, par exemple avec tout le jeu spirituel de sa diction figurée, tantôt pleine de goût et de finesse, tantôt ampoulée, et avec la succession de ses mètres lyriques, ne pourrait que difficilement exciter chez nous un intérêt général, à cause de la singularité de l'expression, par cela même que l'action se passe sous nos yeux, et que les personnages sont présents. Les autres côtés de la forme dramatique ont également un rapport beaucoup plus direct avec le public auquel ils s'adressent. Nous jetterons ici un coup d'œil rapide sur ce rapport.

Les œuvres scientifiques et les poëmes lyriques ou épiques ont, en quelque sorte, un public spécial; ou bien c'est un public indifférent et pour ainsi dire accidentel, à qui de pareils écrits ou poésies tombent dans

les mains. Celui à qui un livre ne plaît pas peut le mettre de côté, comme pour les tableaux et les statues ceux à qui ils ne disent rien passent outre. De même, un auteur peut toujours répondre que son œuvre n'a pas été écrite pour tel ou tel. Il en est tout autrement des productions dramatiques. Ici, en effet, un public déterminé, pour lequel on doit composer, est là présent, et le poëte dépend de lui. Car celui-ci a le droit de blâmer comme d'approuver, puisqu'une œuvre a été apportée devant lui ou devant cette assemblée ici présente. Cette œuvre doit être goûtée dans ce lieu et dans ce temps, exciter un vif intérêt.

Or, un tel public, rassemblé au hasard, comme collection fortuite d'individus ayant la prétention de juger une pièce de théâtre, est fort mêlé. Les spectateurs diffèrent par la culture intellectuelle, les intérêts, les habitudes, le goût, les prédilections. De sorte qu'il n'est pas rare que, pour plaire parfaitement, un certain talent dans le mal et une certaine absence de pudeur, sous le rapport des pures exigences de l'art véritable, puissent être nécessaires.

Il reste bien au poëte dramatique cette ressource de mépriser le public, mais, alors, il n'en a pas moins manqué précisément son but.

Chez nous Allemands, en particulier, il est devenu de mode, depuis l'époque de *Tieck*, de se consoler ainsi vis-à-vis du public. L'auteur allemand veut s'exprimer selon sa propre individualité. Il s'inquiète peu d'être agréable à l'auditeur ou au spectateur. Chacun,

au contraire, dans son amour-propre germanique, doit avoir quelque chose que n'aient pas les autres, afin de se montrer original. Ainsi par exemple, *Tieck* et MM. *de Schlegel*, qui, avec leur système de *l'ironie dans l'art*, ne pouvaient pas exercer une grande influence sur l'âme et l'esprit de leur nation et de leur siècle, se sont déchaînés principalement contre Schiller, et lui ont su mauvais gré de ce qu'il avait trouvé, pour nous, le vrai ton, et de ce qu'il était devenu, au plus haut degré, populaire.

Nos voisins les Français font tout le contraire. Ils écrivent pour l'effet présent, et ont constamment devant les yeux le public, qui, à son tour peut être pour l'auteur un critique dur et impitoyable, parce qu'en France s'est maintenu un goût qui a ses règles fixes; tandis que, chez nous, domine une anarchie complète. Chacun, selon sa manière de voir arbitraire, son sentiment ou son caprice individuel, juge, approuve ou condamne comme il lui plaît.

Comme il est dans la nature même de l'œuvre dramatique de posséder en elle-même la vitalité qui lui procure de la part du public un accueil bienveillant, le poëte dramatique doit, avant tout, se soumettre aux exigences qui, indépendamment des autres conditions, et conformément aux règles de l'art, peuvent assurer ce succès nécessaire. Je me bornerai, sous ce rapport, à appeler l'attention sur les points les plus généraux.

1° D'abord, les fins que poursuivent les personnages,

dans l'action dramatique, doivent avoir pour base un intérêt *général* de la nature humaine ou, au moins, une passion qui, chez le peuple pour lequel travaille le poëte, soit puissante et sérieuse.

Mais ici, ce qui est général au point de vue de l'humanité et ce qui est spécial à telle nation peuvent être très-éloignés l'un de l'autre. Des œuvres qui, chez un peuple, occupent le sommet de l'art et du développement dramatique, peuvent, par conséquent, rester entièrement incapables d'être goûtées en un autre temps et par une autre nation. Ainsi, la poésie lyrique *indienne* renferme beaucoup de choses qui, encore aujourd'hui, nous paraissent éminemment gracieuses, d'une délicatesse et d'une douceur charmantes, sans que nous sentions là une différence choquante. La collision, au contraire, sur laquelle roule l'action dans le drame de *Sakountala*, savoir la malédiction pleine de colère du Brahmane contre la jeune fille, parce qu'il lui a semblé qu'elle cessait de lui témoigner sa vénération, ne peut que nous paraître absurde. Aussi, malgré les beautés de ce poëme, plein d'un charme merveilleux, nous ne pouvons éprouver aucun intérêt pour ce qui fait le centre essentiel de l'action. Il en est de même de la manière dont les *Espagnols* traitent souvent le motif de l'*honneur* personnel. Ils déploient une rigueur subtile et une logique raffinée, dont la cruauté blesse profondément notre imagination et notre sensibilité. Je me souviens d'un essai qui fut fait pour mettre sur la scène chez nous une pièce inconnue de *Caldéron* : *la*

Vengeance secrète d'une injure secrète, essai qui, sur ce terrain, échoua complétement. Une autre tragédie du même genre, et qui représente cependant un conflit humain plus profond : « *le Médecin de son honneur*,» avec quelques changements, a mieux réussi ; elle a eu même plus de succès que « *le Prince Constant*, » où le principe catholique, inflexible et abstrait, fait également obstacle à l'intérêt.

Par la raison contraire, les tragédies et les comédies de *Shakspeare* ont attiré un public toujours plus nombreux, parce qu'en elles, malgré toute la différence des mœurs, l'élément général de la nature humaine domine de beaucoup. Aussi Shakspeare ne s'est vu repoussé que là où les conventions artistiques étaient si étroites et si exclusives, qu'elles ne permettaient pas de comprendre de telles œuvres ou au moins empêchaient de les goûter.

Les anciens tragiques auraient le même avantage que les drames de Shakspeare, si nous n'exigions, outre les changements auxquels nous sommes habitués sous le rapport de la représentation scénique et de quelques côtés des idées nationales, plus de vivacité et de profondeur dans les sentiments et les passions, comme plus d'étendue dans le développement des caractères. D'ailleurs, les sujets antiques n'ont manqué d'effet en aucun temps. En général, on peut donc soutenir que plus une œuvre dramatique, au lieu de traiter des intérêts substantiellement humains, choisit des caractères et des passions purement locaux, déterminés

seulement par des tendances particulières à une nation, plus, malgré tous les mérites qu'elle possède d'ailleurs, elle est périssable et passagère.

2° Mais ces fins et ces actions, d'un caractère général, et qui appartiennent à la nature humaine, doivent, en second lieu, être poétiquement *individualisées*, et d'une réalité vivante. Car l'œuvre dramatique non-seulement doit s'adresser à un sens vivant, qui sans doute ne doit pas manquer dans le public, mais offrir en lui-même un tableau animé de *situations*, de *caractères* et d'*actions*.

En ce qui regarde, sous ce rapport, le côté de l'*entourage extérieur*, des *mœurs*, des *usages* et des autres circonstances au milieu desquelles l'action se passe, je me suis étendu longuement sur ce sujet dans quelques autres endroits du *Cours d'Esthétique*, Iʳᵉ partie, p. 275–305. L'individualisation dramatique doit ici être partout si parfaitement poétique, vivante, intéressante, qu'elle nous fasse oublier ce qu'il y a d'étranger, et que nous nous sentions entraînés par cette vitalité même à y prendre intérêt. Autrement, elle doit seulement se faire valoir comme forme extérieure, être dominée par le principe moral et général qui réside en elle.

Plus importante que ce côté extérieur est la vitalité des *caractères*. Ceux-ci ne doivent être nullement des intérêts personnifiés, comme par exemple c'est trop souvent le cas chez nos poëtes dramatiques modernes;

De pareilles abstractions de passions et de motifs déterminés restent absolument sans effet.

De même aussi, une simple individualisation superficielle ne satisfait, en aucune façon, parce qu'alors, à la manière des figures allégoriques, le fond et la forme sont séparés. Les profonds sentiments, les grandes pensées et les grands mots ne peuvent nullement compenser ce défaut. Le personnage dramatique, au contraire, doit être en lui-même parfaitement vivant, être un tout complet, dont la manière de penser et le caractère soient en harmonie avec son but et ses actions.

Ici, le nombre seul des traits particuliers n'est pas la chose principale, mais bien l'individualité qui les pénètre et les ramène à l'unité. Cette individualité vivante du personnage, dans le discours ainsi que dans l'action, est la seule et unique source d'où doit sortir chaque mot particulier, chaque trait individuel de sentiment, d'action, de manières et de maintien, etc. Un simple assemblage de diverses qualités et d'actions, quoique rangées en un même tout, ne donne encore nullement un caractère vivant. Celui-ci suppose, au contraire, du côté du poëte lui-même, la création vivante d'une riche imagination. De ce genre sont, par exemple, les personnages des tragédies de *Sophocle*, quoiqu'ils n'offrent pas la même richesse de traits particuliers que les héros épiques d'Homère. Parmi les modernes, *Shakspeare* et *Gœthe* principalement ont créé des caractères pleins de vie. Au contraire, les Français, particulièrement dans leur poésie drama-

tique antérieure, ont plutôt montré de la prédilection pour les personnifications simples et abstraites de types généraux et de passions générales que pour des personnages réellement vivants.

3° Mais, en troisième lieu, tout n'est pas fini quand on a obtenu cette vitalité des caractères. L'*Iphigénie* de Gœthe et son *Tasse*, par exemple, sont deux pièces excellentes par ce côté ; et, cependant, dans le sens propre, elles manquent de vie et d'animation dramatiques. Schiller dit déjà de l'Iphigénie, que l'élément moral, le sentiment y tient lieu d'action et nous est, en quelque sorte, mis sous les yeux. Et, en réalité, la peinture et l'expression des sentiments intérieurs des divers personnages, dans des situations déterminées, ne suffisent pas encore. L'intérêt dramatique naît d'une collision entre les fins opposées que poursuivent ces personnages. Aussi Schiller trouve que, dans l'Iphigénie, la marche de la pièce est trop calme et trop lente. Suivant son expression, pour peu que l'on maintienne avec rigueur l'idée de la tragédie, elle passe manifestement dans le domaine de l'épopée. Ce qui produit véritablement l'effet dramatique, c'est *l'action* comme action, et non l'exposition du caractère en lui-même, indépendamment du but déterminé et de son développement. Dans l'épopée, l'étendue des caractères, la multiplicité des qualités, des circonstances et des événements peuvent se donner carrière. Dans le drame, au contraire, ce qui produit l'effet le plus par-

fait, c'est la concentration de tout cela sur la collision déterminée qui fait le nœud de la pièce. Dans ce sens, *Aristote* a raison lorsqu'il dit (*Poétiq.*, c. 6) que, pour l'action, dans la tragédie, il existe deux sources (αἴτιαι δυὸ), la pensée et le caractère (διάνοια καὶ ἦθος), mais que la chose principale est le but (τέλος), et que les personnages n'agissent pas pour représenter des caractères, mais que ceux-ci sont conçus en vue de l'action.

4° Un dernier point qui peut être considéré concerne le *poëte dramatique dans son rapport avec le public*. La poésie épique, dans sa forme primitive et vraie, veut que le poëte s'efface devant son œuvre et ne nous donne que la chose même. Le chantre lyrique, au contraire, exprime son propre sentiment, sa pensée personnelle.

Or, comme le drame représente l'action se passant devant nous, sous nos yeux, et que les personnages parlent et agissent en leur propre nom, il pourrait sembler que, dans ce domaine, le poëte, plus encore que dans l'épopée, où au moins il apparaît comme narrateur des événements, doit s'effacer complétement. Cette manière de voir n'est cependant vraie que relativement. Car, comme je l'ai dit en commençant, le drame ne doit sa naissance qu'aux époques où la conscience individuelle, pour le fond et la forme de la pensée, a déjà atteint un haut degré de développement. L'œuvre dramatique n'a donc pas besoin, comme le poëme épique, de paraître sortie de la pensée popu-

n'apparaisse plus que comme un moyen, il n'est fait ainsi ni violence ni préjudice à l'art. Si, au contraire, la liberté poétique de l'œuvre en souffre, le poëte peut bien encore, par cette direction de sa tendance vraie, mais indépendante de la création artistique, produire encore une grande impression sur le public. Mais l'intérêt qu'il excite est alors d'un genre grossier et a peu de rapport avec celui qui appartient à l'art. Le cas le plus mauvais, c'est lorsque le poëte, sciemment et de dessein prémédité, veut flatter une fausse tendance qui domine dans le public, uniquement pour lui plaire, et pèche ainsi doublement contre la vérité et contre l'art.

Pour ajouter enfin une remarque plus précise, parmi les différents genres de poésie dramatique, la tragédie n'offre pas la même latitude pour le développement de la personnalité du poëte que la comédie, dans laquelle l'accidentel et l'arbitraire de l'individualité jouent naturellement un rôle essentiel. Ainsi, par exemple, *Aristophane*, dans les *parabases*, se met en rapport de différentes façons avec le public athénien. Là, il ne cache pas ses vues politiques, les événements et les situations du jour. Il donne de sages conseils à ses concitoyens, rembarre ses adversaires et ses rivaux dans l'art ; quelquefois même il livre publiquement sa propre personne et les particularités de sa vie.

II. — De l'exécution extérieure de l'œuvre dramatique.

La poésie est le seul de tous les arts qui s'adresse directement à l'imagination. Cependant, comme le drame, au lieu de raconter des événements passés ou d'exprimer des sentiments intérieurs, représente une action qui se passe sous nos yeux, il tomberait en contradiction avec son propre but s'il devait se borner aux moyens que la poésie en elle-même est en état de lui fournir. L'action nous révèle, il est vrai, les sentiments et les passions de l'âme, et elle se laisse exprimer, sous ce rapport, parfaitement par la parole. Mais, d'un autre côté, elle se meut aussi dans le monde extérieur; elle représente l'homme tout entier dans son existence également physique, dans ses actes, son maintien, les mouvements de son corps, l'expression physionomique de ses sentiments et de ses passions, ainsi que dans ses rapports avec ses semblables et dans le débat qui s'engage entre eux. Ensuite, le personnage mis en scène rend nécessaire un entourage extérieur, un local déterminé dans lequel il se meuve et agisse. Dès lors la poésie dramatique, s'il est vrai qu'aucun de ses côtés ne puisse être abandonné au hasard et à l'arbitraire, doit façonner artistiquement celui-ci comme

partie intégrante de l'art même, et alors elle a besoin du secours de presque tous les autres arts. La scène est une espèce de temple, un entourage architectonique. C'est aussi la nature extérieure. A ce double point de vue, elle doit être représentée d'une manière pittoresque. Dans ce local apparaissent ensuite des statues animées qui manifestent leur volonté et leurs sentiments d'une façon artistique, tant par la déclamation expressive que par le jeu pittoresque de la physionomie, des gestes, des poses et des mouvements du corps. Or, sous ce rapport, une différence peut se manifester, qui nous rappelle ce que j'ai déjà désigné au sujet de la musique, comme opposition du genre *récitatif* et du genre *mélodique* (*Esthét.*, t. IV). En effet, dans la musique récitative ou chantée, la parole, dans sa signification spirituelle, est la chose principale, et son expression caractéristique se subordonne entièrement le côté musical. La mélodie, au contraire, quoiqu'elle puisse recevoir en elle le sens des paroles, marche et se développe librement pour elle-même dans son propre domaine. Il en est de même de la poésie dramatique. Tantôt elle se sert de la musique uniquement comme d'une base sensible et d'un accessoire; la parole poétique est alors la chose principale et dominante. Tantôt, ce qui n'avait d'abord de valeur que comme auxiliaire et accompagnement, devient, par lui-même, un but et se développe dans sa propre sphère pour produire une beauté particulière. La déclamation fait place au chant, l'action à la danse mimique; et la mise

en scène, par la pompe et les agréments de la peinture, se crée elle-même des droits à une perfection artistique indépendante. Maintenant, si, comme il est arrivé plus d'une fois dans ces derniers temps, nous maintenons, en face de cette exécution dramatique extérieure, l'élément poétique comme tel, nous trouvons, pour l'étude plus détaillée de ce sujet, les points suivants :

1° La poésie dramatique qui veut se borner à elle-même comme poésie et, par conséquent, sépare ses œuvres de l'exécution théâtrale ;

2° L'art, à proprement parler théâtral, en tant qu'il se borne à la déclamation, au jeu de la physionomie et à l'action, de telle sorte que la parole poétique puisse rester l'élément déterminant et prédominant ;

3° Enfin, l'exécution qui emploie tous les moyens de la mise en scène, de la musique et de la danse, et permet à ceux-ci de se rendre indépendants vis-à-vis de la parole poétique.

I. — De la lecture des œuvres dramatiques.

Les véritables matériaux de la poésie dramatique ne sont pas seulement, comme nous l'avons vu, la voix humaine et la parole ; c'est aussi tout l'homme extérieur ne manifestant pas simplement des sentiments, des images et des pensées, mais impliqué dans une action complexe, agissant de toute sa personne sur les idées, les résolutions, les actes et le maintien d'autres personnages, subissant lui-même l'influence de leurs actions et de leurs paroles.

Cette destination de la poésie dramatique, fondée sur son essence même, a été méconnue. Il nous appartenait, particulièrement à nous Allemands, et à notre époque, de considérer l'organisation d'un drame pour la représentation comme une tâche non essentielle, bien qu'à vrai dire, tous les auteurs dramatiques, en se déclarant indifférents et en affectant leur mépris sur ce point, aient le désir et l'espoir de mettre leur œuvre sur la scène. Du reste, si le plus grand nombre de nos modernes drames n'obtiennent pas de voir la scène, il en est une raison bien simple, c'est qu'ils ne sont pas dramatiques.

On ne doit pas, sans doute, soutenir qu'une œuvre dramatique ne puisse déjà nous satisfaire poétiquement par sa valeur intrinsèque. Mais ce qui donne cette va-

leur dramatique interne, c'est essentiellement une action tellement conçue qu'elle rende le drame excellent pour la représentation. Nous en trouvons la meilleure preuve dans les tragédies grecques. Nous ne les voyons plus, à la vérité, sur le théâtre; mais si nous les considérons attentivement, nous verrons que si elles continuent de nous satisfaire pleinement, c'est que, de leur temps, elles furent expressément composées pour la scène. Ce qui les bannit du théâtre actuel, c'est moins leur organisation dramatique qui se distingue surtout de la nôtre par l'usage des chœurs, que les exigences et les idées nationales sur lesquelles elles sont ordinairement construites. L'éloignement où nous sommes de ces idées fait que nous ne nous trouvons plus là chez nous. La maladie de *Philoctète*, par exemple, l'ulcère infect qui ronge son pied, ses lamentations et ses cris, seraient un spectacle que nous ne pourrions ni voir ni entendre, pas plus que nous pourrions nous intéresser aux flèches d'Hercule dont il s'agit principalement dans la pièce. De même, la barbarie d'un sacrifice humain, dans *Iphigénie en Aulide* ou *en Tauride*, peut bien nous plaire dans un opéra, mais dans la tragédie cela devait être présenté tout autrement, comme l'a fait Gœthe.

L'habitude que nous avons tantôt de lire seulement, tantôt de voir représenter une pièce de théâtre, a conduit à une erreur plus grande encore: on a cru que, dans la pensée des poëtes eux-mêmes, leur œuvre était, en partie, destinée à être lue, et cela d'après

cette opinion que cette circonstance n'exerce aucune influence sur la nature de la composition. Il existe sans doute, sous ce point de vue, quelques parties (relatives seulement au côté extérieur et comprises dans ce qu'on appelle la connaissance de la scène) dont la violation ne diminue pas la valeur d'une œuvre dramatique considérée poétiquement. Tel est, par exemple, l'art de calculer le temps juste que doit durer une scène pour qu'une autre qui exige de grands préparatifs lui succède commodément, ou pour que l'acteur ait le temps nécessaire de s'habiller, de se reposer, etc. Une pareille connaissance ou habileté ne donne aucun avantage poétique, et elle dépend plus ou moins des règles, changeantes elles-mêmes et conventionnelles du théâtre. Mais, au contraire, il existe d'autres points par rapport auxquels le poëte, pour être vraiment dramatique, doit avoir devant les yeux la représentation vivante, faire parler et agir ses personnages dans ce sens, c'est-à-dire dans le sens d'une action réelle et présente. Par ces côtés, l'exécution théâtrale est une véritable pierre de touche. Car les simples discours et les tirades de ce qu'on appelle le beau style ne tiennent pas devant le tribunal suprême d'un public dont le goût est sain et développé, si la vérité dramatique leur manque.

A certaines époques, sans doute, le goût du public, aussi, peut être égaré par une trop haute estime des formes conventionnelles, par de fausses opinions qu'on lui a mises dans la tête, par les marottes des connaisseurs et des critiques. Mais, s'il lui reste encore un

sens vrai, il n'est satisfait que quand les caractères se manifestent et agissent comme l'exige et le comporte la réalité vivante, à la fois de la nature et de l'art. Si, au contraire, le poëte veut seulement écrire pour un lecteur solitaire, il peut facilement en venir jusqu'à laisser ses personnages parler et agir à peu près comme cela se passe dans une correspondance. Si quelqu'un nous écrit les motifs de ses projets, s'il nous fait des protestations d'amitié ou qu'il ouvre son cœur devant nous, entre la réception de la lettre et la réponse, beaucoup d'idées et de réflexions nous viennent à l'esprit. Car la pensée embrasse un vaste champ de possibilités. Mais, s'il s'agit d'un discours ou d'un entretien de personnages en présence, on doit supposer une certaine spontanéité dans les motifs, les sentiments et les résolutions. C'est un échange rapide de paroles, de gestes, de réponses ou de reparties, sans tout ce long détour de réflexions. Ensuite, les actions et les discours, dans chaque situation, sortent d'une manière vivante du caractère des personnages, qui n'ont pas le temps de choisir entre des possibilités diverses. — Sous ce rapport, il n'est pas indifférent, pour le poëte et sa composition, de diriger son attention sur la scène, qui rend nécessaire une pareille vitalité dramatique. Il y a plus : à mon avis, aucune pièce de théâtre, proprement dite, ne devrait être imprimée, mais à peu près, comme chez les anciens, appartenir, comme manuscrit, au répertoire du théâtre, et n'obtenir qu'une circulation tout à fait insignifiante. Nous ne verrions pas

ainsi apparaître tant de drames d'un style fort soigné, qui renferment de beaux sentiments, d'excellentes réflexions et de profondes pensées, mais qui pèchent précisément par ce qui fait, dramatiquement parlant, le drame, savoir, l'action et sa vie animée.

Quand on lit, par devers soi ou devant une société, une œuvre dramatique, il est difficile de décider si elle est de nature à ne pas manquer son effet sur la scène. Gœthe lui-même, qui avait, dans les derniers temps de sa vie, une grande expérience du théâtre, était, sur ce point, très-incertain, à cause de l'extraordinaire confusion de notre goût à qui les choses les plus hétérogènes peuvent plaire. Si le caractère des personnages et le but qu'ils poursuivent sont grands et simples, il est plus facile, sans doute, de les comprendre. Mais le mouvement des intérêts, la marche progressive de l'action, la tension et la complication des situations, la juste mesure dans laquelle les caractères agissent les uns sur les autres, la dignité et la vraisemblance de leur maintien et de leurs discours, voilà sur quoi il est difficile de porter un jugement certain à la simple lecture, sans la représentation théâtrale. Car le discours exige, dans le drame, plusieurs personnages différents, et non un seul et même ton, quelque artistement nuancé et diversifié qu'il soit.

D'ailleurs, dans la lecture à haute voix, il y a toujours l'embarras de savoir si chaque fois les personnages qui parlent doivent être nommés ou non. Chacun des deux cas a ses inconvénients. Si le débit reste mo-

notone, la désignation des noms est indispensable, et il n'en est pas moins fait violence à l'expression de la passion. Si, au contraire, le débit est dramatiquement animé, de sorte qu'il nous fasse réellement assister à la situation, alors peut naître facilement une nouvelle contradiction. L'oreille est satisfaite, mais l'œil aussi a ses exigences. Si nous entendons une action, nous voulons voir aussi agir les personnages, leurs gestes, leur entourage. Il faut à l'œil un spectacle complet. Or, il n'a maintenant devant lui qu'un lecteur qui, au milieu d'une société privée, est là assis et reste en repos. Ainsi, la lecture en société est toujours un milieu non satisfaisant entre la simple lecture muette, sans prétention, dans laquelle le côté réel disparaît tout à fait ou est abandonné à l'imagination, et l'exécution théâtrale.

II. — De l'action théâtrale.

Avec la véritable représentation dramatique s'offre, à côté de la musique, un second art d'exécution, l'art du comédien, qui s'est particulièrement développé dans les temps modernes. Ce qui constitue sa nature, c'est que, tout en appelant à son aide les gestes, l'action, la déclamation, la mimique, la danse et la mise en scène, il laisse le discours et son expression poétique subsister comme la chose principale. C'est là, pour la poésie comme poésie, la seule situation vraie. Car, aussitôt que la mimique, le chant ou la danse commencent à se développer d'une manière indépendante et pour eux-mêmes, la poésie est réduite à n'être plus qu'un moyen, elle perd sa domination sur ces arts qui ne faisaient que l'accompagner. Sous ce rapport, on peut distinguer les points de vue suivants :

1° Au premier degré, nous trouvons l'art théâtral, tel qu'il existait chez les Grecs. Ici se combine d'abord la poésie avec la sculpture. Le personnage n'est qu'une image visible de la forme complète du corps humain. Mais comme cette statue s'anime, se pénètre de la pensée poétique et l'exprime, s'associe à chaque mouvement intérieur des passions, leur prête la parole et la voix, cette représentation est plus animée et plus

spirituellement claire qu'une statue et un tableau réels. Sous le rapport de cette animation, nous pouvons distinguer deux côtés :

Le premier est celui de la *déclamation*, comme prononciation artistique. Elle était peu perfectionnée chez les Grecs. L'intelligibilité en faisait la partie principale; tandis que nous, nous voulons reconnaître dans le son de la voix et le mode de récitation toute l'expression de l'âme et l'originalité du caractère, avec ses nuances et ses harmonies les plus délicates, comme dans ses oppositions et ses contrastes les plus prononcés. Les anciens, au contraire, tant pour faire ressortir le rhythme que pour l'expression, plus riche en modulations, des mots (quoique ceux-ci restassent la chose principale), ajoutaient à la déclamation la musique. Cependant, le dialogue était vraisemblablement parlé et seulement accompagné légèrement. Les chœurs, au contraire, étaient exposés d'une manière lyriquement musicale. Le chant devait, par son accentuation plus forte, rendre plus intelligible la signification des strophes des chœurs. Autrement, quant à moi du moins, je ne sais comment il était possible aux Grecs de comprendre les chœurs d'Eschyle et de Sophocle. Car, bien qu'ils n'eussent pas besoin comme nous de se mettre l'esprit à la torture pour en saisir le sens, je confesse, tout Allemand que je suis, et si je suis capable de comprendre quelque chose, que si une poésie lyrique allemande, écrite dans un semblable style, était récitée du haut du théâtre, elle serait toujours pour moi fort obscure.

Un second élément est donné par les *gestes* et les mouvements du corps. A ce sujet, une chose est également digne d'être remarquée, c'est que chez les Grecs, comme leurs acteurs portaient des masques, le jeu de la physionomie était complétement nul. Les traits du visage offraient une image sculpturale invariable, dont l'immobilité plastique n'admettait ni l'expression mobile des sentiments de l'âme ni celle du caractère des personnages. Ceux-ci étaient mus par une passion générale dont ils poursuivaient le but fixe à travers les collisions du drame. Cette passion n'avait pas la profondeur du sentiment moderne, et ne se développait pas, comme aujourd'hui, dans une complication de situations particulières. De même, le jeu de l'acteur était simple ; ce qui fait que nous ne savons presque rien des mimes grecs célèbres. Souvent même les poëtes jouaient eux-mêmes leurs pièces, comme faisaient encore Sophocle et Aristophane. Quelquefois, les simples citoyens qui ne faisaient aucun métier de cet art figuraient aussi dans la tragédie. Au contraire, les chants des chœurs étaient accompagnés de la danse, ce que nous, Allemands, avec le genre de danse d'aujourd'hui, nous aurions méprisé comme frivole ; tandis que, chez les Grecs, cela faisait essentiellement partie de l'ensemble extérieur de leur exécution théâtrale.

Ainsi, chez les anciens, la parole et la manifestation spirituelle des grandes passions conservent leur plein droit poétique, comme aussi la réalité extérieure obtient un parfait développement par l'accompagnement

de la musique et de la danse. Cette unité concrète donne à toute la représentation un caractère plastique, parce que l'esprit, au lieu de se replier sur lui-même et de s'exprimer avec cette concentration intime, se marie et s'harmonise parfaitement avec le côté également légitime de la manifestation sensible.

2° Au milieu de la musique et de la danse, la parole souffre, en tant qu'elle doit être la véritable expression de l'esprit. Aussi l'art théâtral moderne a su s'affranchir de ces éléments. Le poëte ne conserve donc ici de rapport qu'avec l'acteur comme tel; et celui-ci, par la déclamation, le jeu de la physionomie et les gestes, doit traduire aux sens l'œuvre poétique. Ce rapport de l'auteur avec les instruments extérieurs est, cependant, en opposition avec les autres arts, d'une espèce toute particulière. Dans la peinture et la sculpture, c'est l'artiste lui-même qui exécute ses conceptions avec le marbre, l'airain ou les couleurs; et quoique, elle aussi, l'expression musicale ait besoin de mains et de voix étrangères, ici cependant, bien que l'exécution ne doive pas être privée d'âme, dominent l'habileté et la virtuosité mécaniques. L'*acteur*, au contraire, avec toute sa personne, sa figure, sa physionomie, sa voix, etc., entre dans l'œuvre d'art, et sa tâche est de s'identifier complétement avec le rôle qu'il représente.

Sous ce rapport, le poëte a le droit d'exiger de l'acteur qu'il se mette, en effet, tout entier dans le rôle qui lui est donné, sans y rien ajouter du sien, et qu'il se

comporte ainsi comme l'auteur l'a conçu et poétiquement développé. L'acteur doit, en quelque sorte, être l'instrument dont l'auteur joue, une éponge qui s'empreint de toutes les couleurs et les rend inaltérées.

Chez les anciens, cela était plus facile ; car la déclamation, comme il a été dit, se bornait principalement à rendre les paroles intelligibles, et l'élément du rhythme était confié à la musique. Les masques couvraient les traits du visage ; il ne restait à l'action qu'un champ étroit. Dès lors, l'acteur pouvait, sans difficulté, se mettre au niveau de son rôle en rendant une passion tragique générale. Quoique, dans la comédie, la figure des personnages vivants, comme, par exemple, de *Socrate*, de *Nicias*, de *Cléon*, etc., dût être représentée, les masques, en partie, reproduisaient ces traits individuels. D'un autre côté, il n'était pas besoin d'une plus grande individualité, puisque Aristophane lui-même ne se servait de ces caractères que pour représenter les traits généraux de l'esprit et des mœurs du temps.

Il en est autrement du théâtre moderne. Ici, en effet, disparaissent les masques et l'accompagnement de la musique, et, à leur place, apparaît le jeu de la physionomie, la multiplicité des gestes, et une déclamation richement accentuée. Car, d'abord les passions, même lorsqu'elles sont représentées, d'une manière générale, comme constituant des types, ou caractérisant toute une espèce, prennent une forme plus vivante et plus personnelle. D'un autre côté, les caractères originaux

offrent un plus grand nombre de qualités particulières, dont la manifestation, également particulière, doit aussi être mise sous nos yeux dans une réalité vivante. Les personnages de Shakspeare, surtout, sont des hommes achevés, complets; aussi exigeons-nous de l'acteur que, de son côté, il nous les montre dans cet ensemble et avec cette abondance de traits. Le ton de sa voix, le mode de récitation, les gestes, la physionomie, en général toute la manifestation extérieure et intérieure réclament une originalité propre, conforme au rôle détèrminé.

Par là aussi, en dehors du discours, le jeu diversement nuancé des gestes est d'une tout autre importance que dans l'antiquité. Il y a plus : souvent le poëte laisse ici au jeu de l'acteur beaucoup de choses que les anciens eussent exprimées par des mots. Nous n'en citerons qu'un exemple que nous prendrons à la fin de la pièce de *Wallenstein*. Le vieil Octavio a contribué essentiellement à la perte de Wallenstein; il le trouve assassiné dans un guet-apens à l'instigation de *Buttler*. Or, dans le même moment où la comtesse *Terzky* annonce qu'elle a pris du poison, arrive une lettre de l'empereur. *Gordon* a lu l'adresse, il remet la lettre à *Octavio*, avec un regard de reproche lorsqu'il dit: « Au prince *Piccolomini.* » Octavio est saisi de frayeur et regarde le ciel, plein de douleur. Ce qu'Octavio éprouve en se voyant ainsi puni pour un service dont il doit s'imputer en partie à lui-même l'issue sanglante n'est pas ici exprimé par des paroles,

l'expression en est abandonnée entièrement à la mimique de l'acteur. — Maintenant, avec ces exigences de l'art dramatique moderne, la poésie, en présence de ses moyens d'exécution, peut se trouver jetée dans un embarras que ne connaissaient pas les anciens. L'*acteur*, en effet, comme homme vivant, a, sous le rapport de l'organe, de l'extérieur, de l'expression physionomique, son originalité innée, qu'il est forcé soit d'effacer pour exprimer une passion générale, ou un type connu, soit de mettre d'accord avec les traits, fortement individualisés par le poëte, les divers personnages de ses rôles.

On donne aujourd'hui le nom d'artiste à l'*acteur*, et on lui fait tout l'honneur d'une vocation artistique. Être acteur, dans nos idées actuelles, n'est ni une tache morale ni une honte aux yeux de la société. Et c'est justice ; car cet art exige beaucoup de talent, d'intelligence, de constance, d'assiduité, d'exercice, de connaissances, et même, à son sommet, un génie naturel.

L'acteur doit non-seulement entrer profondément dans la pensée du poëte, se pénétrer de son rôle, y conformer son originalité individuelle, au moral et au physique, mais il doit aussi, avec un talent de création propre, dans plusieurs points, compléter les paroles, remplir les lacunes, trouver des transitions, et, en général, nous expliquer le poëte ; rendre, par son jeu, visibles et présentes ses intentions cachées, révéler les traits profonds de son génie et tous les secrets de sa composition.

III. — De l'art théâtral indépendant de la poésie.

Enfin l'art d'exécution effectue un troisième progrès lorsque, s'affranchissant de la domination de la poésie, il fait de ce qui était jusqu'ici un simple accompagnement et un moyen, un objet indépendant qu'il conduit à la perfection dans son propre genre.

La musique et la danse ne contribuent pas moins à cette émancipation, dans le développement de l'art dramatique que l'art proprement dit du comédien.

1° En ce qui regarde d'abord ce dernier, il existe, en général, deux systèmes. Suivant le premier, dont nous avons parlé plus haut, l'*acteur* ne doit être, au physique et au moral, que l'organe vivant du poëte. Les Français, qui tiennent beaucoup aux rôles appris, comme à tout ce qui sent l'école, et qui, en général, sont plus typiques dans leurs représentations théâtrales, se sont montrés fidèles à ce système dans leur tragédie et dans la haute comédie.

Dans le second système, l'art théâtral occupe un rang tout opposé. L'œuvre du poëte devient, à son tour, un simple accessoire et un cadre pour faire ressortir le naturel, l'habileté et l'art de l'acteur. Il n'est pas rare, en effet, d'entendre émettre cette prétention des acteurs : que le poëte doit écrire pour eux. La

poésie doit alors se borner à fournir à l'artiste l'occasion de montrer, dans leur plus brillant développement son âme et son art, en un mot l'excellence de son talent personnel. De ce genre était déjà chez les Italiens la *Comedia dell'arte*, où, à la vérité, les caractères de *l'Arlecchino dottore*, etc., étaient déterminés, et les situations, la succession des scènes, également données. Presque tout le reste des développements était abandonné aux acteurs. Chez nous, les pièces d'*Iffland* et de *Kotzebue*, qui, pour la plupart, considérées en soi, sous le rapport de la poésie, sont insignifiantes, et même de mauvaises productions, fournissent une pareille occasion à une libre invention de l'acteur. De ces ouvrages de fabrique, la plupart traités en forme d'esquisses, l'acteur doit faire quelque chose qui, en raison de sa création vivante, renferme un intérêt propre attaché exclusivement à sa personne et non à celle d'un autre. C'est ici, particulièrement, que trouve sa place cette prédilection pour le naturel qui, dans un temps, a été poussée à ce point, que l'on faisait valoir comme un excellent jeu de l'acteur un certain bourdonnement ou murmure de mots dont personne n'entendait rien. *Gœthe*, tout au contraire, traduisit le *Tancrède* et le *Mahomet* de *Voltaire* pour le théâtre de Weimar, afin de détourner les acteurs de ce naturel commun et de les accoutumer à un ton plus élevé. Les Français, en général, même au milieu de la vivacité de la plaisanterie, ont toujours les yeux tournés vers le public, et ne cessent de poser devant lui. Or,

avec le simple naturel et sa vivacité convertie en routine, on n'atteint pas plus à la vérité qu'avec le simple savoir-faire et l'habileté à caractériser les rôles. Mais, si l'acteur veut produire un véritable effet artistique, en ce genre, il doit s'élever à une virtuosité originale, semblable à celle que j'ai déjà précédemment indiquée au sujet de l'exécution musicale.

2° Le second domaine de l'art théâtral qui peut être rangé dans ce cercle est l'*opéra* moderne, surtout avec la direction particulière qu'il commence à prendre de plus en plus. En effet, dans l'opéra en général, la musique est déjà la chose principale; celle-ci, à la vérité, reçoit son sujet de la poésie et du langage, mais elle le traite et le représente librement d'après ses propres fins. Or, aujourd'hui, particulièrement chez nous, l'opéra est devenu une chose de luxe. Les accessoires, la pompe des décorations, la magnificence des costumes, la foule de figurants dans les chœurs, leurs évolutions forment la partie principale et indépendante du spectacle. Cicéron se plaint déjà d'un pareil faste au sujet de la tragédie romaine. Dans la tragédie, où la poésie doit toujours rester la base essentielle, sans doute une telle prodigalité dans les accessoires extérieurs n'a pas sa place légitime, quoique *Schiller* se soit aussi laissé aller à cet écart dans sa *Pucelle d'Orléans*. Pour l'opéra, au contraire, au milieu de la magnificence sensible des chants, de l'harmonie des chœurs, de l'accord des voix et des in-

struments, on peut bien permettre ce charme magique de l'appareil et de l'exécution extérieurs. Car, si les décorations sont magnifiques, il faut bien, pour leur faire pendant, que les habillements ne le soient pas moins et que tout le reste soit en harmonie. A cette pompe extérieure, qui, sans doute, est un signe de la décadence croissante de l'art véritable, répond ensuite, comme le sujet le plus conforme, particulièrement le merveilleux qui change le cours naturel des choses, le fantatisque, les contes, etc., dont *Mozart* nous a donné un exemple plein de mesure et d'un art si parfait dans sa *Flûte enchantée*. Mais, quand tout l'art de la mise en scène, des décorations, des costumes, des instruments, etc., a été épuisé, et que le fond véritablement dramatique n'est plus pris à cœur ni au sérieux, il ne reste plus qu'à lire les contes des *Mille et une nuits*.

3° La même observation s'applique au *Ballet* actuel, auquel conviennent, avant tout, les sujets extraordinaires dans le genre des contes d'enfants. Ici, également, outre la beauté pittoresque des décorations, des groupes et du tableau, la magnificence changeante et l'enchantement des décorations, des costumes, l'effet des lumières sont devenus la chose principale. De sorte que nous nous trouvons, au moins, jetés dans un monde où le positif et la prose, les besoins et les nécessités de la vie journalière, sont laissés bien loin derrière nous. D'un autre côté, les connaisseurs s'extasient devant la bravoure, la souplesse et l'agilité exercée des jambes ;

Car tout cela joue le premier rôle dans la danse d'aujourd'hui. Mais, si l'on voit encore percer une expression spirituelle dans cette simple habileté, égarée jusqu'au dernier terme de l'insignifiance et de la pauvreté d'esprit, elle est due, après un triomphe complet sur les difficultés techniques, à une mesure et une harmonie de mouvements, une liberté et une grâce, qui sont de la plus grande rareté. Un second élément s'ajoute à la danse, qui, ici, prend la place des chœurs et des parties solo de l'*opéra*, savoir, comme expression propre de l'action, la *pantomime*, qui, cependant, à mesure que la danse moderne a gagné en habileté technique, a perdu de son prix et est tombée en décadence. De sorte que du ballet actuel menace de plus en plus de disparaître ce qui précisément pouvait seul être capable de l'élever dans le libre domaine de l'art.

III. — De la poésie dramatique dans ses diverses espèces et ses principales époques historiques.

Si nous jetons un coup d'œil rapide sur la marche que nous avons suivie dans notre étude précédente, nous avons d'abord déterminé le principe de la poésie dramatique d'après ses caractères généraux et particuliers ainsi que dans son rapport avec le public. En second lieu, nous avons vu que le drame, en tant qu'il met sous nos yeux une action complète, dans son développement actuel, a essentiellement besoin d'une représentation parfaitement sensible et qu'il ne peut l'obtenir, conformément à la nature de l'art, que par l'exécution théâtrale. Mais, maintenant, pour que l'action puisse être ainsi représentée, il faut qu'elle soit en elle-même absolument déterminée et achevée sous le rapport de la conception et de l'exécution poétiques. Or cela ne peut avoir lieu qu'autant que la poésie dramatique, en troisième lieu, se divise en *espèces* particulières, qui empruntent leur type à la différence selon laquelle se manifestent à la fois le but que poursuivent les personnages, leur caractère, la lutte qui s'engage entre eux et le dénoûment de l'action tout entière.

Les formes principales qui ressortent de cette diffé-

rence, et qui se reproduisent dans le développement historique, sont le *tragique* et le *comique* ainsi que leur combinaison. Elles sont d'une si grande importance dans la poésie dramatique, qu'elles fournissent le principe pour la division des différents genres.

Si donc nous entrons dans l'examen plus approfondi de ces points particuliers, nous avons :

1° A faire connaître le principe général de la *Tragédie*, de la *Comédie* et de ce qu'on appelle le *Drame ;*

2° A indiquer le caractère de la poésie dramatique *ancienne* et *moderne* qui, dans leur opposition, reproduisent le développement des genres précédents ;

3° Nous examinerons, en terminant, les formes spéciales que la tragédie et la comédie, en particulier, sont capables de recevoir dans le cours de cette opposition.

I. — Du principe de la Tragédie, de la Comédie et du Drame.

Le principe qui sert à diviser la poésie épique dans ses diverses espèces est la différence qui résulte de ce que l'idée substantielle, base de la représentation épique, est tantôt exprimée dans sa généralité, tantôt exposée dans un récit sous la forme de caractères, d'actions et d'événements réels.

Dans la poésie lyrique, au contraire, la série des espèces se coordonne d'après les divers modes d'expression qui correspondent au degré et à la manière selon lesquels le sujet se rattache plus ou moins étroitement à la personne du poëte qui révèle les sentiments intimes de son âme.

Quant à la poésie dramatique, qui fait des collisions entre les passions et les caractères, et du dénoûment d'une pareille lutte le centre de ses représentations, elle ne peut tirer le principe de la division de ses genres que du rapport différent dans lequel les personnages sont vis-à-vis du *but* qu'ils poursuivent et de l'idée qu'ils représentent. La nature déterminée de ce rapport est, en effet, le point décisif qui caractérise le mode particulier de conflit et de dénoûment dramatique. Elle fournit, par là, le type essentiel de l'action tout entière, dans sa représentation artistique et vivante.

Comme points principaux qui doivent, à ce sujet, fixer notre attention, on doit faire ressortir, en général, ces principes dont la conciliation constitue l'essentiel dans toute action dramatique, savoir : d'un côté le *bon*, le *grand*, le *divin* dans le monde réel et profane, comme constituant le fond vrai et éternel du caractère et de la volonté humaine ; d'un autre côté, la *personnalité* en elle-même dans ses déterminations arbitraires et sa liberté déréglée. — Sans doute, le vrai en soi et pour soi se révèle, dans la poésie dramatique, sous quelque forme que l'action apparaisse, comme la base essentielle; mais la manière déterminée dont ce principe se manifeste offre des formes différentes et même opposées, selon que, dans les personnages, dans leurs actions et leurs conflits, c'est le côté substantiel, ou, au contraire, celui de la volonté arbitraire, de la sottise et de la perversité, qui est maintenu comme la forme dominante.

Nous avons, sous ce rapport, à rechercher le principe des genres suivants : 1° de la *tragédie*, d'après son type originel et substantiel ; 2° de la *comédie*, dans laquelle la personnalité comme telle, dans la volonté et l'action, aussi bien que dans les accidents extérieurs, dominent toutes les relations et tous les intérêts ; 3° du *drame* ou du *spectacle* proprement dit, dans le sens étroit du mot, comme terme moyen entre les deux premiers genres.

I. Pour ce qui concerne d'abord la *Tragédie*, je me bornerai à l'indication des principes les plus généraux ; car les points particuliers ne peuvent être saisis que par les différences qui se manifestent dans le développement historique.

1° Le véritable fond de l'action tragique, quant aux buts que poursuivent les personnages tragiques, est compris dans le cercle des puissances, en soi légitimes et vraies, qui déterminent la volonté humaine. Ce sont les affections de famille, l'amour conjugal, la piété filiale, la tendresse paternelle et maternelle, l'amour fraternel, etc ; de même les passions et les intérêts de la vie civile, le patriotisme des citoyens, l'autorité des chefs de l'État. Il y a plus, c'est le sentiment religieux lui-même, non toutefois sous la forme d'une mysticité résignée, ou comme obéissance passive à la volonté divine, mais au contraire comme zèle ardent pour les intérêts et les relations de la vie réelle. Voilà ce qui fait la bonté morale des vrais *caractères* tragiques. Ils sont ainsi ce qu'ils peuvent et doivent être selon leur idée. Ils n'offrent pas un ensemble complet de qualités se développant en divers sens d'une manière épique. Quoiqu'en soi vivants et individuels, ils représentent uniquement la puissance de ce caractère déterminé qui s'est identifié avec quelque côté particulier du fond substantiel de la vie. A cette hauteur où les simples accidents de l'individualité disparaissent, les héros tragiques, qu'ils soient les représentants vivants de ces sphères élevées de l'existence humaine, ou qu'ils soient

déjà grands et forts par eux-mêmes dans leur libre indépendance, sont, en quelque sorte, placés au niveau des œuvres de la sculpture. Aussi, sous ce rapport, les statues et les images des dieux, comme étant d'ailleurs d'une nature plus simple, expliquent beaucoup mieux les grands caractères tragiques des Grecs que toutes les notes et les commentaires.

Ainsi, nous pouvons dire en général, que le véritable thème de la tragédie primitive est le *divin*, non le divin tel qu'il constitue l'objet de la pensée religieuse en elle-même, mais tel qu'il apparaît dans le monde et dans l'action individuelle, sans sacrifier son caractère universel et se voir changé en son contraire. Sous cette forme, la substance divine de la volonté et de l'action, c'est l'élément *moral*. Car la moralité, lorsque nous la saisissons dans sa réalité vivante et immédiate, non simplement du point de vue de la réflexion personnelle comme vérité abstraite, c'est le divin réalisé dans ce monde. C'est la substance éternelle, dont les côtés, à la fois particuliers et généraux, constituent les grands mobiles de l'activité vraiment humaine. Dans l'action ils se développent, ils réalisent leur essence.

2° Or, en vertu du principe de la particularité à laquelle est soumis tout ce qui se développe dans le monde réel, les puissances morales qui constituent le *caractère des personnages* sont, d'abord, différentes quant à leur essence et à leur manifestation individuelle. De plus, si ces puissances particulières, comme l'exige la poésie dramatique, sont appelées à agir au

grand jour, à se réaliser comme but déterminé d'une passion humaine qui passe à l'action, leur accord est détruit, elles entrent en lutte les unes contre les autres, leur hostilité éclate de diverses manières. Enfin, l'action individuelle doit représenter, dans des circonstances déterminées, un but ou un héros principal. Or, dans ces conditions, celui-ci précisément, parce qu'il s'isole dans sa détermination exclusive, soulève nécessairement contre lui la passion opposée, et, par là, s'engendrent d'implacables conflits.

Le tragique, originairement, consiste en ce que, dans le cercle d'une pareille collision, les deux partis opposés, pris en eux-mêmes, ont la justice pour eux. Mais, d'un autre côté, ne pouvant réaliser ce qu'il y a de vrai et de positif dans leur but et leur caractère que comme négation et violation de l'autre puissance également juste, ils se trouvent, malgré leur moralité ou plutôt à cause d'elle, entraînés à commettre des fautes.

J'ai déjà précédemment indiqué la raison de ce conflit. Or, tout en formant le fond substantiel et vrai de l'existence réelle, il ne se justifie et se légitime qu'en se détruisant comme contradiction. Donc, autant est légitime le but et le caractère tragique, autant est nécessaire le dénoûment de ce conflit. Par là, en effet, s'exerce la justice éternelle sur les motifs individuels et les passions des hommes. La substance morale et son unité se rétablissent par la destruction des individualités qui troublent son repos. Car, quoique les caractères se proposent un but légitime en soi, ils ne

peuvent, cependant, le réaliser qu'en violant d'autres droits qui s'excluent et se contredisent.

Ainsi le principe vraiment substantiel qui doit se réaliser, ce n'est pas le combat des intérêts particuliers, bien que celui-ci trouve sa raison d'être dans l'idée même du monde réel et de l'activité humaine; c'est l'harmonie dans laquelle les personnages, avec leurs buts déterminés, agissent d'accord, sans violation ni opposition. Ce qui, dans le dénoûment tragique, est détruit, c'est seulement l'individualité *exclusive*, qui n'a pu s'accommoder à cette harmonie. Mais alors (et c'est ce qui fait le tragique de ses actes), ne pouvant renoncer à elle-même et à ses projets, elle se voit condamnée à une ruine totale, ou au moins elle est forcée de se résigner, comme elle peut, à l'accomplissement de sa destinée.

Sous ce rapport, Aristote a eu raison de faire consister le véritable effet de la tragédie en ce qu'elle doit exciter la *terreur* et la *pitié* en les *purifiant*. Par là, Aristote n'entendait pas un spectacle qui jette simplement le trouble dans notre âme, et cependant nous intéresse, qui nous blesse et nous plaît, un spectacle à la fois intéressant et repoussant. Cette explication est la plus superficielle de toutes celles que l'on a cherché à donner de l'intérêt dramatique dans ces derniers temps.

En effet, il ne peut convenir à une œuvre d'art que de représenter ce qui s'adresse à la raison, le vrai que conçoit l'esprit. Or, pour atteindre à ce but, il faut se

placer à un tout autre point de vue. Dans cette phrase d'Aristote, nous ne devons donc pas nous arrêter au simple sentiment de la terreur et de la pitié, mais à ce qui fait le *fond* essentiel du spectacle, dont la manifestation, conforme à l'art, doit purifier ces sentiments. L'homme peut se sentir effrayé devant la puissance du visible et du fini, comme il peut aussi trembler devant la puissance de l'infini et de l'absolu. Or, ce que l'homme doit réellement redouter, ce n'est pas la puissance matérielle et son oppression, mais la puissance morale qui est une destination de sa raison libre, et en même temps l'éternelle et inviolable puissance qu'il soulève contre lui lorsqu'il se tourne contre elle.

Comme la terreur, la pitié a aussi deux objets. Le premier concerne l'émotion ordinaire, c'est-à-dire la sympathie pour le malheur et la souffrance d'autrui, qui n'ont rien de supérieur au cours ordinaire des choses. Les femmes des petites villes sont particulièrement susceptibles d'une pareille compassion. Mais l'homme d'une âme noble et grande ne veut pas être ému et touché de pitié d'une pareille manière. Car, dès que le côté insignifiant du malheur seul est manifesté, il n'y a plus qu'un rabaissement de l'infortune. La véritable pitié, au contraire, c'est la sympathie pour la justice de la cause et le caractère moral de celui qui souffre. Ce genre de compassion, ce n'est pas un être vulgaire ou un misérable qui peut nous l'inspirer.

Ainsi, de même que le caractère tragique répand dans notre âme la frayeur qu'excite une puissance mo-

rale inviolable, de même, pour qu'il éveille dans son malheur une sympathie tragique, il faut qu'il soit en lui-même substantiel et bon. Car il n'y a qu'un fond vrai qui s'adresse à une noble poitrine d'homme et la remue jusque dans ses profondeurs. Par conséquent, nous ne devons pas confondre l'intérêt qu'excite le dénoûment tragique avec la sotte satisfaction qui consiste en ce qu'une histoire triste, un malheur comme tel, doit exciter notre intérêt. De pareilles scènes déplorables peuvent s'offrir à l'homme sans sa participation et sans sa faute, par les simples conjonctures, les accidents extérieurs et les circonstances naturelles, par la maladie, la perte des biens, la mort, etc. Le véritable intérêt qui doit s'emparer de nous à cet égard, c'est uniquement le zèle pour voler au secours des malheureux et les soulager. Si on ne le peut pas, le tableau de ces souffrances et de ces malheurs n'est que déchirant. Une véritable compassion tragique, au contraire, ne s'attache aux personnages que comme suite de leurs propres actions, à la fois légitimes et rendues coupables par leur collision, actions dont ils ont eux-mêmes une parfaite intelligence et portent la responsabilité.

Au-dessus de la simple terreur et de la sympathie tragiques plane donc le sentiment de l'harmonie que la tragédie maintient en laissant entrevoir la justice éternelle qui, dans sa domination absolue, brise la justice relative des fins et des passions exclusives, parce qu'elle ne peut souffrir que le conflit et le désaccord des puissances morales, harmoniques dans leur es-

sence, se continue victorieusement et conserve une existence réelle et vraie.

Or, en vertu de ce principe, le tragique consiste principalement dans le spectacle d'un pareil conflit et de son dénoûment. La poésie dramatique, d'après tout son mode de représentation, est seule capable de faire du tragique la base de l'œuvre d'art et de le développer parfaitement. C'est pour cette raison que nous avons dû en parler ici, quoique son influence s'étende aussi de diverses manières aux autres arts.

II. Dans la tragédie, le principe éternel et substantiel des choses apparaît victorieux dans son harmonie intime, puisqu'en détruisant dans les individualités qui se combattent, leur côté faux et exclusif, elle représente, dans leur accord profond, les idées vraies que poursuivaient les personnages. Dans la *Comédie*, au contraire, c'est la personnalité ou la *subjectivité* qui, dans sa sécurité infinie, conserve la haute main. Car il n'y a que ces deux moments principaux de l'action qui puissent, dans la division de la poésie dramatique, s'opposer l'un à l'autre comme genres différents.

Dans la tragédie, les personnages consomment leur ruine par l'exclusif de leur volonté et de leur caractère d'ailleurs solide, ou bien ils doivent se résigner à admettre ce à quoi ils s'opposent. Dans la comédie, qui

nous fait rire des personnages qui échouent dans leurs propres efforts et par leurs efforts mêmes, apparaît, cependant, le triomphe de la personnalité appuyée fortement sur elle-même.

Le terrain général qui convient à la comédie, c'est, par conséquent, un monde dans lequel l'homme, comme personne libre, s'est rendu parfaitement maître de ce qui, d'ailleurs, forme le fond essentiel de sa pensée et de son activité, un monde dont les fins se détruisent parce qu'elles manquent d'une base solide et vraie. Un peuple démocratique, par exemple, avec ses bourgeois égoïstes, brouillons, frivoles, fanfarons et vaniteux ne peut se relever, il se détruit dans sa propre sottise.

Cependant toute action n'est pas déjà comique parce qu'elle est vaine et fausse. Sous ce rapport, le *risible* est souvent confondu avec le vrai *comique*. Tout contraste entre le fond et la forme, le but et les moyens peut être risible. C'est une contradiction par laquelle l'action se détruit elle-même et le but s'anéantit en se réalisant. Mais, pour le comique, nous devons exiger une condition plus profonde. Les vices de l'homme, par exemple, n'ont rien de comique. La satire, qui retrace, avec d'énergiques couleurs, le tableau du monde réel dans son opposition avec la vertu, nous en donne une preuve manifeste. La sottise, l'extravagance, l'ineptie, prises en soi, ne peuvent pas davantage être comiques, quoiqu'elles fassent quelquefois rire. En général, il n'y a rien de plus opposé que les choses sur

lesquelles les hommes ont coutume de rire. Les plaisanteries les plus plates et du plus mauvais goût ont ce privilége. Souvent on rit aussi bien des choses les plus importantes et des vérités les plus profondes, pour peu que quelque côté insignifiant s'y montre qui soit en contradiction avec nos habitudes et nos idées journalières. Le rire n'est alors qu'une manifestation de la sagesse satisfaite, un signe qui annonce que nous sommes si sages que nous comprenons le contraste et nous en rendons compte. De même, il existe un rire de moquerie, de dédain, de désespoir, etc. Ce qui caractérise le comique, au contraire, c'est la satisfaction infinie, la sécurité qu'on éprouve de se sentir élevé au-dessus de sa propre contradiction et de n'être pas dans une situation cruelle et malheureuse. C'est la félicité et la satisfaction de la personne qui, sûre d'elle-même, peut supporter de voir échouer ses projets et leur réalisation. La raison étroite et guindée en est le moins capable, précisément là où, dans sa satisfaction d'elle-même, elle est le plus risible pour les autres.

En ce qui regarde de plus près la nature des sujets qui peuvent convenir à l'action comique, j'indiquerai ici seulement les points suivants :

En premier lieu, s'offrent les buts et les caractères absolument privés d'un fond vrai, ou contradictoires, et par là incapables de se réaliser. L'avarice, par exemple, aussi bien quant à ce qui est son but que sous le rapport des petits moyens qu'elle emploie, apparaît naturellement comme nulle de soi ; car elle prend

l'abstraction morte de la richesse, l'argent comme tel, pour la fin suprême où elle s'arrête. Elle cherche à atteindre cette froide jouissance par la privation de toute autre satisfaction réelle; tandis que, dans cette impuissance de son but comme de ses moyens, de la ruse, du mensonge, etc., elle ne peut arriver à ses fins. Mais, maintenant, si le personnage s'absorbe tout entier dans ce but, en soi faux, et cela *sérieusement*, comme constituant le fond même de son existence, au point que si celui-ci se dérobe sous lui, s'il s'y attache d'autant plus et se trouve d'autant plus malheureux, une pareille représentation manque de ce qui est l'essence du comique. Il en est de même partout où il n'y a, d'un côté, qu'une situation pénible et, de l'autre, que la simple moquerie et une joie maligne. Ce qui est plus comique, par conséquent, c'est lorsque des buts, en soi petits et nuls, doivent être poursuivis avec l'apparence d'un grand sérieux et de grands préparatifs, et que le personnage venant à manquer son but, précisément parce que ce qu'il voulait était quelque chose, en réalité, de peu de valeur, ne périt pas et se relève de sa chute dans sa libre sérénité.

Le rapport inverse se présente lorsque les personnages s'efforcent d'atteindre à un but élevé et important, mais se montrent des instruments absolument opposés à ce qu'ils devraient être pour le réaliser. Dans ce cas, le substantiel a fait place à une fausse apparence. C'est le faux semblant des vaines prétentions de la vanité et d'une impuissante ambition. Et par

là, précisément, le but et le personnage, l'action et le caractère se trouvent enveloppés dans une contradiction, où l'accomplissement du but proposé et du caractère se détruit d'elle-même. De ce genre, par exemple, sont les *Harangueuses* d'Aristophane, parce que les femmes qui veulent délibérer et fonder une nouvelle constitution, conservent tout le caprice et la passion des femmes.

Un troisième élément qui s'ajoute aux deux premiers est formé par l'emploi d'accidents extérieurs, dont la complication variée et extraordinaire fait naître des situations dans lesquelles les buts et leur réalisation, le caractère moral et les situations extérieures, sont placés dans un contraste comique, et conduisent de même à un dénoûment comique.

Mais, maintenant, puisque le comique, en général, s'appuie sur des contrastes contradictoires soit entre des buts opposés entre eux, soit entre un but substantiel et les personnages, soit, enfin, entre des circonstances extérieures, l'action comique réclame un dénoûment plus impérieusement encore que l'action tragique. Car la contradiction du vrai en soi et de sa réalisation individuelle se manifeste encore plus profondément dans l'action comique.

Ce qui, cependant, se détruit dans ce dénoûment, ne peut être ni l'élément substantiel en soi, ni l'élément personnel ou subjectif.

En effet, comme art véritable, la comédie doit aussi se soumettre à l'obligation de ne pas représenter ce

qui est en soi le vrai, la raison absolue, comme ce qui est faux et se détruit de soi-même, mais au contraire comme ce qui ne laisse en réalité, à la sottise, à la déraison, aux faux rapports et aux contradictions, ni la victoire ni une durée indéfinie. Ce n'est pas sur ce qu'il y a de vraiment moral dans la vie du peuple athénien, sur la vraie philosophie, la vraie foi aux dieux, l'art solide, qu'Aristophane se montre comique, mais sur les excès de la démocratie, qui ont fait disparaître l'ancienne croyance et les anciennes mœurs, sur la sophistique, le genre larmoyant et les lamentations de la tragédie, sur le verbiage léger, l'amour de la dispute, etc., cette réalité en contraste avec ce que devraient être l'État, la religion et l'art. C'est là ce qui est représenté dans sa sottise, qui se détruit de ses propres mains. Ce n'est que de notre temps que l'on a vu *Kotzebue* aller jusqu'à exalter une excellence morale qui n'est que de l'avilissement, et à justifier ce qui ne peut exister un moment que pour être renversé.

Toutefois, la personnalité en soi ne doit pas davantage périr dans la comédie. Si, en effet, l'apparence, une fausse image de ce qui est substantiel et vrai, ou si ce qui est mauvais et petit en soi est le côté saillant, cependant la personnalité forte et solide, qui, dans son indépendance, s'élève au-dessus de toutes les choses finies, assurée et heureuse en elle-même, reste le principe du haut comique. La subjectivité comique alors s'érige en maîtresse, sur ce qui apparaît dans la réalité. La présence réelle du principe sub-

stantiel a disparu. Mais, si ce qui est en soi faux se détruit par soi-même, à cause de ce semblant même d'existence, la vraie personnalité triomphe encore de cette destruction ; elle reste inviolée en soi et satisfaite.

III. Un troisième genre de poésie dramatique tient le milieu entre la tragédie et la comédie. Il est cependant d'une importance moins frappante, quoiqu'en lui, la différence du tragique et du comique tende à s'effacer et à se concilier, ou que les deux côtés, au moins, sans s'isoler et présenter une complète opposition, se réunissent et forment un tout concret.

A ce genre se rattache, par exemple, chez les anciens, la *comédie satyrique,* dans laquelle la principale action, quoique encore non tragique mais d'un genre sérieux, est traitée comiquement. La *tragi-comédie* aussi se laisse ranger dans cette classe. *Plaute* nous en donne un exemple dans son *Amphitrion.* Il le fait annoncer d'avance lui-même, dans son prologue, par Mercure, lorsque celui-ci dit en s'adressant aux spectateurs :

Quid contraxistis frontem? quia tragœdiam
Dixi futuram hanc? Deus sum, commutavero
Eamdem hanc si voltis : faciam ex tragœdia
Comedià ut sit omnibus iisdem versibus.
Faciam ut commista sit Tragicomœdia.

Et, comme raison de ce mélange, il indique, d'un côté, l'apparition des dieux et des rois comme personnages sur la scène, et de l'autre la figure comique de l'esclave Sosie. Dans la poésie dramatique moderne, le tragique et le comique sont encore plus entremêlés, parce qu'ici, même dans la tragédie, le principe de la personnalité qui, dans le comique, se développe seul, se révèle naturellement comme dominant, et refoule l'élément substantiel qui fait le fond des puissances morales.

Mais la combinaison plus profonde du tragique et du comique, pour former un nouveau tout, ne consiste pas à placer les deux éléments à côté l'un de l'autre ou à les entremêler, il consiste à en retrancher les côtés saillants et à les émousser l'un par l'autre. La personnalité individuelle, au lieu d'agir avec une méchanceté comique, se pénètre du sérieux des rapports solides et des caractères fermes. Tandis qu'elle adoucit et applanit la force tragique de la volonté et la profondeur des collisions, au point qu'elle peut arriver à une conciliation des intérêts et à une harmonie des buts et des personnages.

Le théâtre et le *Drame* modernes ont particulièrement leur origine dans ce mode de conception. La profondeur, dans ce principe, c'est cette idée : que, malgré les oppositions et les conflits, une existence en soi pleine d'harmonie se réalise par l'activité humaine. Déjà les anciens avaient des tragédies qui offraient un semblable dénoûment ; puisque les personnages, au

lieu d'être sacrifiés, y conservent leur existence et leurs droits. Ainsi, par exemple, l'Aréopage, dans les *Euménides d'Eschyle*, accorde aux deux parties, à Apollon et aux vierges vengeresses, un égal droit à recevoir des honneurs. De même dans *Philoctète*, le débat entre Philoctète et Néoptolême s'apaise à l'apparition et par le conseil d'Hercule, qui les entraîne tous deux au siége de Troie. Mais, ici, la conciliation vient du dehors par l'ordre des dieux, elle n'a pas sa source intérieure dans la détermination des parties même ; tandis que, dans le théâtre moderne, ce sont les personnages eux-mêmes qui, par le cours de leurs propres actions, se trouvent conduits à cette cessation du combat et à cet accord mutuel de leurs buts et de leurs caractères. Sous ce rapport, l'*Iphigénie* de Goëthe est un vrai modèle poétique de ce genre de spectacle, plus encore que son *Tasse*. Car, dans cette dernière pièce, d'abord, la réconciliation avec Antonio est une affaire de sentiment. Elle résulte de ce que l'on reconnaît qu'Antonio possède la raison positive qui manque au caractère du Tasse. D'un autre côté, les droits de la vie idéale, qui avait jeté Tasse en opposition avec la réalité, l'habileté vulgaire et les convenances, sont conservés. Mais cette conciliation est plutôt simplement dans l'esprit du spectateur ; cette idée n'apparaît que sous la forme de l'admiration pour le poëte et de l'intérêt qui s'attache à son sort.

En général, les limites de ce genre intermédiaire, sont plus flottantes que celles de la tragédie et de la comédie. Ensuite on court ici le danger, soit de sortir

du type purement dramatique, soit de tomber dans le prosaïque.

En effet, comme les conflits, en raison même de ce qu'ils doivent, à travers leur propre désaccord, aboutir à la paix, n'offrent pas, dès le commencement, le spectacle d'une violente hostilité tragique, le poëte paraît s'être ainsi facilement préparé l'occasion de faire rouler tout l'intérêt de sa représentation sur le côté intérieur des caractères, et faire de la marche des situations un simple moyen pour ces portraits de caractères. Ou il donne, au contraire, au côté extérieur des situations et des mœurs du temps, une importance prépondérante. Et s'il trouve encore l'un et l'autre trop difficiles, il se borne à exciter l'attention par le simple intérêt des complications d'événements frappants.

A ce cercle appartient une foule de pièces modernes qui ont moins de prétention à la poésie qu'à l'effet théatral, et qui, au lieu d'aspirer à l'émotion vraiment poétique et vraiment humaine, ont pour but unique, tantôt l'amusement, tantôt l'amélioration morale du public, mais surtout qui fournissent à l'acteur l'occasion variée de montrer d'une manière brillante la virtuosité de son talent et son habileté.

II. — Différence de la poésie dramatique chez les anciens et chez les modernes.

Le même principe qui nous a servi de base pour la division de la poésie dramatique en tragédie et en comédie, nous fournit également les époques essentielles de son développement historique.

Ce développement ne peut consister, en effet, que dans la succession et le perfectionnement des points de vue essentiels que renferme l'idée même de l'action dramatique. Ainsi, d'une part, l'ensemble de la conception et de l'exécution devront manifester le côté *substantiel* dans les buts que poursuivent les personnages, dans les conflits et les caractères; tandis que, d'autre part, ce sera l'élément interne, *subjectif* et particulier qui constituera le point central.

I. Sous ce rapport, comme il ne s'agit pas ici de tracer une histoire complète, nous pouvons négliger d'abord ces commencements de l'art dramatique que nous rencontrons en *Orient*. Quelque loin, en effet, qu'ait été la poésie orientale, dans l'épopée et aussi dans quelques genres de la poésie lyrique, le mode tout entier de cette civilisation n'a pas permis un véritable développement de la poésie dramatique. Pour que la véritable action tragique soit possible, il est né-

cessaire que déjà le principe de la liberté et de l'indépendance individuelle se soit éveillé. Il faut que l'homme sache prendre par lui-même une libre détermination, qu'il assume la responsabilité de ses actes et de leurs conséquences. Cette conscience de la libre personnalité et de ses droits doit s'être manifestée à un plus haut degré encore pour que la comédie puisse apparaître.

Or, c'est ce qui n'a lieu, ni pour l'une ni pour l'autre, dans l'Orient. En particulier, la sublimité grandiose de la poésie mahométane, bien que, sous un rapport, l'indépendance personnelle puisse s'y révéler déjà énergiquement, reste, cependant, très-loin de toute tentative de s'exprimer d'une manière dramatique. D'un autre côté, la puissance de l'Être unique se soumet toute créature avec un caractère trop absolu ; elle décide du sort de l'homme dans une succession fatale d'événements. Dès lors, les principes sur lesquels roule l'action particulière, ainsi que les personnages qui les représentent, ne pourraient revendiquer leurs droits comme l'exige l'action dramatique. Il y a plus, la soumission de l'homme à la volonté de Dieu reste précisément, dans le mahométisme, d'autant plus absolue, que la puissance dominatrice qui règne sur tous les êtres est plus abstraitement universelle et ne laisse s'élever, vis-à-vis d'elle, aucune individualité. Nous ne trouvons, par conséquent, des commencements dramatiques que chez les *Chinois* et les *Indiens*. Et encore ici, d'après les rares échantillons qui nous sont connus, il ne s'agit pas du développement d'une action indivi-

duelle et libre, c'est plutôt une simple personnification d'événements et de sentiments, imaginée pour des situations déterminées qui se succèdent dans le cours de la vie réelle.

II. Nous devons donc chercher le véritable commencement de la poésie dramatique chez *les Grecs*. C'est là, en effet, qu'en général le principe de la libre individualité apparaît pour la première fois et rend possible le développement de la forme classique de l'art. Cependant, conformément à ce type, l'individualité ne peut encore ici apparaître que dans la mesure exigée pour la libre vitalité du fond substantiel des passions humaines. Ainsi, ce dont il s'agit, principalement, dans le drame ancien, tragédie ou comédie, c'est le caractère général, élevé, du but que poursuivent les personnages. Dans la tragédie, le droit moral de la conscience, et quant à ce qui regarde l'action déterminée, les droits de l'action en soi et pour soi, voilà l'objet principal. Dans l'ancienne comédie, ce sont, au moins, les intérêts généraux et publics qui sont représentés, les hommes d'État et leur manière de diriger les affaires publiques, de faire la paix ou la guerre; c'est le peuple et ses situations morales, la philosophie et sa corruption, etc. Dès lors, ici, ne pouvaient trouver parfaitement place le tableau varié du cœur humain, du caractère particulier des individus, ni les détails de la vie, ou le développement d'une intrigue. De même l'intérêt n'est pas uniquement excité par le sort des personnages. Au lieu

de se concentrer sur ces côtés particuliers de l'action, il se porte, avant tout, sur la lutte des puissances morales, et sur le dénoûment de cette lutte entre les puissances divines qui règnent dans l'âme humaine. A l'exemple des représentants individuels de ces puissances, c'est-à-dire des héros tragiques, les figures comiques manifestent, de leur côté, la corruption générale et les causes qui ont perverti, dans la réalité présente, les institutions sociales et miné les bases de l'existence publique.

III. Dans la poésie *moderne*, au contraire, ce qui fait l'objet principal du drame, c'est la passion personnelle, dont la satisfaction ne peut s'attacher qu'à un seul but également personnel. C'est en général, le sort d'un personnage et le développement d'un caractère particulier dans ses rapports tout à fait spéciaux.

L'intérêt poétique consiste alors dans la grandeur des caractères. Par leur imagination, leurs sentiments et leurs qualités, les personnages montrent à la fois qu'ils sont supérieurs à leurs situations et à leurs actions. Et si par le fait des circonstances et des complications de la vie, ces riches natures ne peuvent déployer tous les trésors qu'elles recèlent, ou si elles se trouvent brisées, elles n'en conservent pas moins leur harmonie dans leur grandeur même.

En ce qui regarde le fond particulier de l'action, ce n'est donc pas la revendication des droits moraux et leur nécessité qui excitent notre intérêt, c'est la per-

sonnage lui-même et sa destinée. L'amour, l'ambition, etc., fourniront les motifs principaux; et le crime lui-même ne sera pas exclu.

Cependant, ce dernier offre un écueil difficile à franchir. Car un criminel en lui-même, lorsqu'il est d'un caractère faible ou naturellement vil, offre un spectacle dégoûtant. Ici, au moins, la grandeur personnelle du caractère et l'énergie de la volonté doivent être exigées. Le faux et le mauvais ne peut rester sans compensation. Il est nécessaire que le personnage, sans renier ses actes et tout en restant fidèle à lui-même, puisse assumer sur lui son propre destin. Mais alors même que les passions ont un but tout personnel, les intérêts généraux, la patrie, la famille, les droits de la couronne et de l'empire, ne doivent être nullement écartés. Loin de là, dans l'ensemble et d'une manière générale, ils n'en doivent que mieux former la base déterminée sur laquelle se meuvent les personnages, expliquer leur caractère et la lutte qui s'engage entre eux, donner le dernier mot de leurs actions et de leur volonté.

Ce développement de la personnalité permet aussi de représenter le côté particulier de l'existence, dans la multiplicité de ses incidents, à la fois quant aux détails de la vie intime et aux circonstances extérieures au milieu desquels l'action se déroule. Par là, en opposition avec les conflits simples, tels que nous les offre le théâtre antique, la multiplicité des personnages et la richesse des caractères, les incidents extraordinaires et compliqués, le labyrinthe des intrigues,

l'imprévu des événements, tous ces aspects nouveaux qui contrastent avec le caractère substantiel et simple de l'action dans le drame classique, et dont la liberté caractérise le type de l'art romantique, obtiennent ici une place légitime.

Mais, malgré cette foule de particularités, en apparence sans règle fixe, l'ensemble doit rester dramatique et poétique. D'abord le caractère déterminé de la collision qui fait le fond de la pièce, doit ressortir d'une manière visible. Ensuite, principalement pour la tragédie, dans la marche et le dénoûment de l'action particulière, doit se révéler clairement la domination d'une puissance supérieure, qui, soit comme providence, soit comme destin, dirige les événements de ce monde.

III. — Développement de la poésie dramatique et de ses espèces.

Les différences essentielles que nous venons de signaler, quant à la conception et à l'exécution poétiques en général, se reproduisent dans les divers genres de l'art dramatique ; et ceux-ci n'arrivent à leur véritable et réelle perfection qu'autant qu'ils se développent sur l'un ou l'autre type particulier à ces deux époques. Nous devons donc, pour terminer, diriger aussi notre examen sur ces modes particuliers de développement.

I. Puisque, par le motif exposé plus haut, nous avons exclu les essais de la poésie orientale, le premier cercle principal qui s'offre à nous, comme l'époque du plus solide progrès pour la tragédie et la comédie, est la *poésie dramatique des Grecs*. En elle, en effet, apparaît, pour la première fois, la conscience de ce qui constitue, en général, le tragique et le comique dans leur essence. Aussi, c'est seulement lorsque ces deux points de vue opposés de l'activité humaine se sont nettement séparés l'un de l'autre, de manière à former des genres

bien distincts, que la tragédie et la comédie atteignirent, dans leur développement organique, à cette haute perfection, dont plus tard l'art romain n'offre plus qu'un pâle reflet, inférieur à ce qu'il produisit dans l'épopée et la poésie lyrique. — Pour entrer plus avant dans les détails, je me bornerai, ne voulant qu'indiquer en peu de mots ce qu'il y a de plus important, à parler de la tragédie *d'Eschyle* et de *Sophocle* et de la comédie *d'Aristophane*.

II. En ce qui regarde d'abord la *tragédie*, j'ai déjà dit que le principe fondamental qui détermine toute son organisation et sa structure doit être cherché dans la manifestation du caractère substantiel, à la fois des idées qui forment le fond de l'action, des buts que poursuivent les personnages, de leur lutte et de leur destinée.

Ce qui fournit, la base générale de l'action tragique c'est, comme dans l'épopée, cet état social que j'ai désigné plus haut sous le nom d'*âge héroïque*. En effet, dans les temps héroïques seulement, les puissances morales qui gouvernent le monde peuvent apparaître sous la forme de divinités, avec leur fraîcheur primitive. Non encore formulées soit comme lois de l'État, soit comme préceptes ou devoirs moraux, elles se mettent en scène elles-mêmes, sous les traits des personnages dont elles déterminent les actes sans leur ôter leur libre individualité.

Mais si le règne des puissances morales doit se ma-

nifester comme la base substantielle de la tragédie, si c'est là le terrain sur lequel se développe l'action particulière, dans ses collisions et dans son dénoûment, nous avons à distinguer, sous ce rapport, deux formes nécessaires.

D'abord, en effet, la conscience humaine qui ne veut pas que ces idées soient divisées, qui, au contraire, maintient leur identité, reste en présence de cette lutte dans un calme inébranlable, et garde sa neutralité. Pleine du sentiment de sa dignité, ferme dans sa foi religieuse, heureuse de son innocence, elle ne peut prendre part à aucune action déterminée : elle a même pour l'action qui se passe devant elle une sorte d'horreur. Néanmoins, bien qu'elle reste inactive, elle ne peut être indifférente au courage moral capable de prendre une décision, de se proposer un but et d'agir en conséquence. Tout en ne se sentant pas propre à une pareille détermination et en restant là simple spectatrice, elle professe une haute estime pour ces personnages qui poursuivent des buts élevés. Son rôle se réduit donc à opposer à l'énergie de leur volonté et aux passions qui les mettent aux prises, leur propre sagesse, la grandeur de leurs motifs et l'harmonie des puissances morales qu'ils représentent.

Le second élément est formé par la *passion* individuelle qui pousse les personnages à s'opposer les uns aux autres avec un droit manifeste et qui engendre par là des conflits.

Ces personnages ne sont pas ce que nous nommons,

dans le sens moderne du mot, des *caractères*, encore moins de simples abstractions ; mais ils forment un intermédiaire vivant entre ces extrêmes. Ce sont de fortes figures qui sont seulement ce qu'elles sont, exemptes de collisions intérieures et de toute indécision que pourrait faire naître la reconnaissance du droit d'autrui.

Ces caractères élevés puisent en eux-mêmes leur énergie propre. Leur volonté, cependant, s'appuie sur une puissance morale légitime et déterminée. Or, comme la lutte de tels personnages, dont les actions sont justifiées par un droit réel, constitue ici le tragique, cette lutte ne peut s'engager que sur le terrain de l'activité humaine. C'est ici seulement, en effet, qu'une qualité particulière peut constituer le fond du caractère d'un individu, à tel point qu'il s'absorbe tout entier dans cette idée, y place tout son être, qu'elle devient sa passion personnelle et le pénètre en tout sens. Dans les dieux, au contraire, dont rien ne trouble la félicité, la nature divine, avec son calme et son indifférence, ne permet pas un sérieux complet. Comme je l'ai fait voir dans l'épopée homérique, le sérieux fait bien plutôt place à une ironie qui se détruit elle-même.

Ces deux éléments, dont l'un importe à l'ensemble autant que l'autre, savoir : la conscience calme de l'harmonie des idées morales ou du divin, d'une part ; de l'autre, la passion qui met aux prises les personnages, et qui puise sa force et son élévation dans un but moral, fournissent les principes constitutifs dont

la tragédie grecque représente l'accord dans ses œuvres, je veux dire le *chœur et les héros tragiques*.

On a beaucoup disserté, dans ces derniers temps, sur la signification du *chœur* dans le théâtre grec. A ce propos, on s'est demandé s'il ne pouvait pas et ne devait pas être introduit dans la tragédie moderne. On a senti le besoin d'une pareille base substantielle. Mais cette tentative n'a pas réussi. On n'a pas su comprendre assez profondément la nature du vrai tragique et la nécessité du chœur, au point de vue particulier de la tragédie grecque. Sous un rapport, en effet, on a bien reconnu le caractère du chœur quand on a dit qu'à lui appartiennent les réflexions calmes sur l'ensemble, tandis que les personnages qui agissent sur la scène restent engagés dans la poursuite de leurs buts propres et dans leurs situations particulières. Ceux-ci trouvent alors dans le chœur et les idées qu'il exprime l'appréciation de leur caractère et de leurs actions; comme de son côté, le public y trouve un représentant visible de son propre jugement sur l'œuvre d'art et sur le spectacle qui est offert à ses regards.

On ne peut nier que, dans cette appréciation, le vrai point de vue n'ait été en partie saisi. Le chœur, en effet, représente la conscience morale, avec son caractère le plus élevé, ennemie de tout faux conflit et cherchant une issue à la lutte. Néanmoins, il ne faut pas croire qu'il joue un rôle simplement extérieur et

oisif, celui d'un spectateur qui se livre à des réflexions morales ennuyeuses et, pour nous, sans intérêt ; en un mot, qu'il soit une addition superflue à la pièce. Non, le chœur, c'est l'élément moral de l'action héroïque, sa substance même ; de même que, par opposition avec les héros qui sont en scène, il représente le peuple. C'est le sol fécond sur lequel croissent et s'élèvent les personnages, comme il est des fleurs et des arbres qui ne croissent bien que sur le terrain qui leur est propre et naturel. Le chœur appartient essentiellement à cette époque où des lois civiles, une juridiction fortement établie, des dogmes formulés, ne règlent pas encore le développement de la liberté individuelle, où les mœurs apparaissent encore dans leur réalité vivante, et où l'équilibre de la vie sociale reste néanmoins suffisamment garanti contre les collisions terribles auxquelles l'énergie des caractères héroïques doit les entraîner. Or, qu'un asile assuré contre ces orages existe, c'est ce que le chœur fait sentir ; et il fait passer sa sécurité dans l'âme du spectateur.

Aussi, ne prend-il point réellement part à l'action, il ne fait valoir aucun droit direct contre les personnages ; il se borne à émettre ses jugements d'une manière purement contemplative. Il les avertit, il s'apitoye sur leur sort, ou bien il invoque les lois divines et les puissances de l'âme, que l'imagination se représente objectivement comme formant le cercle des divinités supérieures.

Dans l'expression de ses sentiments, il est, comme

nous l'avons déjà vu, lyrique; mais le fond de ses chants conserve également le caractère épique, à cause des vérités générales et substantielles qui le constituent. Ainsi, il affecte la forme lyrique, qui, à la différence de celle de l'ode, peut quelquefois se rapprocher du *Pœan* et du *dithyrambe*.

Cette position du chœur dans la tragédie grecque est essentiellement à remarquer. De même que le théâtre lui-même a sa base matérielle, sa scène et ses décorations, de même le chœur est, en quelque sorte, la scène spirituelle du théâtre antique, et l'on peut le comparer au temple de l'architecture classique qui entoure la statue du Dieu. Les statues, ici, ce sont les héros qui agissent sur la scène. Chez nous, au contraire, les statues sont placées sous un ciel libre et ne doivent pas se dessiner sur un pareil fond. La tragédie moderne, d'ailleurs, n'en a pas besoin, parce que les actions de ses personnages ne s'appuient pas sur une base aussi substantielle, mais sur la volonté et le caractère individuels, ainsi que sur le hasard, en apparence extérieur, des acccidents et des circonstances.

C'est donc une manière de voir entièrement fausse que de considérer le chœur comme un simple appendice et un reste de ce qu'était le drame grec à sa naissance. Sans doute, historiquement parlant, il tire son origine de cette circonstance : que, dans les fêtes de Bacchus, le chant du chœur constitua d'abord la chose principale ; jusqu'à ce qu'ensuite ce chant fût entrecoupé d'un récit, qui, peu à peu, venant à se développer,

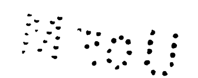
s'éleva à la forme réelle de l'action dramatique. Mais le chœur, à l'époque la plus florissante de la tragédie grecque, ne fut pas seulement conservé pour honorer ce moment de la fête religieuse et du culte de Bacchus. Il se perfectionna toujours plus beau et plus harmonieux, parce qu'il appartient lui-même essentiellement à l'action dramatique. Et ce qui prouve combien il lui est nécessaire, c'est que la décadence de la tragédie se trahit principalement à mesure que les chœurs se dénaturent, ne forment plus partie intégrante du tout, et tombent au niveau d'un simple ornement accessoire ou indifférent.

Pour ce qui est de la tragédie romantique, le chœur ne paraît pas lui convenir, de même qu'elle ne tire pas son origine des chants en chœur. Au contraire, le fond de l'action est ici de telle sorte qu'il a dû repousser toute introduction des chœurs dans le sens grec. Car déjà ce qu'on appelle les anciens *mystères*, les *moralités* ou autres *farces*, qui ont été le berceau du drame romantique, ne représentent nullement l'action dans le sens grec primitif. On y chercherait vainement cette manifestation de la conscience et de l'accord fondamental des puissances morales ou divines. Le chœur ne s'adapte pas mieux aux sujets tirés de la chevalerie et des royautés du moyen âge. Il est incompatible avec la souveraineté des puissances royales, parce qu'ici le peuple joue un rôle tout différent. Celui-ci est soumis et doit obéir, ou lui-même forme un parti, et alors il est enveloppé dans l'action avec ses intérêts, ses succès

ou ses revers. En général, le chœur ne peut trouver sa place légitime là où s'agitent des passions et des collisions individuelles, ni là où se déploie le jeu varié de l'intrigue.

Le *second* élément principal qui contraste avec le chœur est formé par les *personnages* de l'action et les *conflits* qui s'engagent entre eux. Dans les tragédies grecques, ce n'est nullement la volonté perverse, les crimes, la bassesse ou simplement l'infortune et l'aveuglement des personnages qui donnent lieu aux *collisions*. C'est, comme je l'ai déjà dit plusieurs fois, la revendication morale d'un droit au sujet d'un fait déterminé. Car la perversité pure n'a ni vérité en soi, ni pour nous aucun intérêt. Il ne faut pas non plus s'imaginer qu'il suffit d'avoir donné à ces personnages quelques traits moraux de caractère. Non, le droit qu'ils poursuivent doit être solide et vrai. Les cas de cour d'assises, comme dans le drame actuel, les meurtres inutiles, ou, comme on les appelle, moraux et nobles, avec le vide bavardage sur la fatalité, le destin, etc., trouvent aussi peu leur place dans l'ancienne tragédie que la résolution et l'action fondées sur les intérêts particuliers et le caractère individuel, sur l'ambition, l'amour, l'honneur ou d'autres passions, dont le droit ne peut émaner que de la personnalité.

Or, une telle résolution, justifiée par la nature de son but, lorsqu'elle passe à l'exécution, entraîne le person-



nage dans une voie exclusive. Celui-ci, jeté au milieu des circonstances déterminées qui portent déjà en soi la possibilité de plusieurs conflits, viole un autre principe également moral de la volonté humaine, qu'un personnage opposé maintiendra de son côté comme sa passion réelle, et dont il revendiquera les droits en réagissant contre le premier. La collision des puissances morales, également fondées en droit, et des personnages qui les représentent est ainsi parfaitement motivée.

Le cercle de ces sujets tragiques, bien qu'ils puissent être traités de diverses manières, n'est pourtant pas, de sa nature, d'une grande étendue. L'opposition principale, que Sophocle, à l'exemple d'Eschyle, a traitée de la manière la plus belle, est celle de l'*État* et de la *famille*, de la vie sociale et des droits de la nature. Ce sont les plus pures puissances de la représentation tragique, puisque l'harmonie de ces deux sphères, leur accord simultané dans le cercle de leur existence indépendante, constitue la perfection du monde moral. Il me suffit, sous ce rapport, de rappeler les *Sept chefs devant Thèbes*, d'Eschyle, et surtout l'*Antigone* de Sophocle. *Antigone* révère les liens du sang, les dieux souterrains; *Créon*, au contraire, seulement Jupiter, c'est-à-dire la puissance qui règne dans la vie publique et qui veille au bien de l'État. Dans l'*Iphigénie en Aulide*, dans l'*Agamemnon*, les *Coéphores* et les *Euménides* d'Eschyle, et dans l'*Electre* de Sophocle, nous trouvons un semblable conflit. L'*Agamemnon* sacrifie, comme

roi et comme chef de l'armée, sa fille à l'intérêt des Grecs et au succès de l'expédition contre Troie. Il brise, par là, le lien de l'amour envers sa fille et son épouse. Ce lien, *Clytemnestre*, comme mère, le conserve profondément dans son cœur; et, animée par la vengeance, elle prépare à son époux, à son retour, une mort ignominieuse. *Oreste*, le fils et l'héritier du roi, honore sa mère, mais il a à venger le droit du père et du roi, et il frappe le sein qui l'a porté.

Voilà des sujets d'une haute valeur pour tous les temps. Aussi leur représentation, malgré toute la différence des époques et des mœurs nationales, excite encore en nous un vif intérêt au point de vue à la fois de la nature humaine et de l'art.

Une seconde collision principale, d'un genre plus abstrait, est celle que les tragiques grecs aimèrent à représenter particulièrement dans la destinée d'Œdipe, et dont *Sophocle* nous a laissé le plus parfait modèle dans l'*Œdipe roi* et l'*Œdipe à Colonne*. Il s'agit ici du droit de la conscience humaine déjà développée, de la revendication de ce que l'homme a fait avec une volonté préméditée, en opposition avec ce qu'il a réellement commis, sans le savoir et sans le vouloir, par la volonté des dieux. *Œdipe* a tué son père, il a épousé sa mère, il a engendré des enfants dans le lit adultère, et cependant il a été enveloppé dans cette série de crimes malgré lui et à son insu. Le droit de notre conscience moderne, plus profonde, consisterait, puisque ces crimes sont étrangers à la connaissance et à la vo-

lonté de leur auteur, à ne pas non plus les reconnaître comme des actions de la personne même. Mais le Grec, avec son caractère plastique, se tient au-dessus de ce qu'il a fait comme individu ; il ne se dédouble pas ainsi, il n'admet pas cette distinction entre le fait en lui-même et ce qui émane de sa volonté propre.

Il est, enfin, d'autres collisions d'une espèce inférieure, ce sont celles qui se rapportent, soit à la position générale du personnage vis à vis du *fatum* grec, soit à des rapports plus spéciaux.

Mais, maintenant, dans ces conflits tragiques, nous devons surtout écarter toute fausse idée de *culpabilité* ou d'*innocence*. Les héros tragiques sont, tout à la fois, innocents et coupables. Si l'on admet que l'homme n'est coupable que quand il a fait un choix et qu'il se résout arbitrairement à ce qu'il exécute, les anciennes figures plastiques sont innocentes. Elles agissent en vertu de leur caractère, en vertu de leur passion même, parce qu'il n'y a en elles aucune indécision, aucun choix. C'est là, précisément, la force de ces grands caractères de ne pas choisir, d'être partout et toujours eux-mêmes, tout entiers dans ce qu'ils veulent, dans ce qu'ils font. Ils sont ce qu'ils sont, et cela éternellement, et c'est là leur grandeur. Car la faiblesse, dans l'action, ne consiste que dans cette séparation de la personne comme telle et de son objet, alors que le caractère, la volonté et le but ne paraissent pas sortir absolument du même jet. Parce qu'aucun but fixe ne vit dans son âme, et ne forme pas comme la substance de sa

propre individualité, le personnage peut, dans son indécision, se tourner tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et se décider d'après sa volonté arbitraire. Or, ces incertitudes sont ce qu'il y a de plus éloigné des figures plastiques. Le lien qui unit la personne même et l'objet que poursuit sa volonté restent pour elle indissolubles. Ce qui les pousse à agir, c'est précisément leur motif moralement légitime. Et celui-ci ne se fait point valoir par les longs discours de la rhétorique sentimentale, ni par les sophismes de la passion. Il s'exprime dans un langage solide et vrai, plein d'art néanmoins, de profondeur et de mesure, d'une beauté plastique et vivante, dont le style de Sophocle reste le modèle. Mais, en même temps, le sentiment qui les anime, ce germe de collisions, les entraîne à des actions coupables et leur fait commettre des crimes. Or, dans ces actions, ils ne veulent pas être en quelque sorte innocents. Loin de là, ce qu'ils ont fait c'est leur gloire de l'avoir fait. A un pareil héros on ne pourrait faire une plus grande injure que de lui dire qu'il a agi en innocent. C'est l'honneur de ces grands caractères d'être ainsi coupables. Ils ne veulent pas émouvoir la compassion, exciter la pitié; car ce n'est pas la force d'âme, ce sont les retours de la personne sur elle-même qui font compâtir à ses souffrances. Pour eux, leur caractère ferme et fort ne fait qu'un avec leur infortune comme avec leur passion, et de cet indestructible accord naît chez nous l'admiration, non l'émotion, ce pathétique qui déjà, dans *Euripide*, marque le passage à une époque de décadence.

Quel sera maintenant le dénoûment de l'action tragique? Il ne peut être autre que celui-ci : Puisque les droits opposés qui se combattent sont également légitimes, aucun d'eux ne peut périr. Ce qui doit être détruit c'est seulement leur caractère exclusif. Loin de là, leur harmonie intérieure doit reparaître au terme de la lutte, inaltérable comme celle que représente le chœur, qui, sans se troubler, rend à tous les dieux un égal honneur.

Le véritable dénoûment consiste donc dans la destruction de l'opposition comme telle, dans la conciliation des puissances de l'action, qui, par leur conflit, s'efforçaient de se nier de diverses manières. Ainsi, ce n'est pas l'infortune et la souffrance, mais la satisfaction de l'esprit qui est le but final. En effet, il n'y a qu'un pareil dénoûment qui puisse révéler aux personnages la nécessité de ce qui arrive comme ordonné par une raison supérieure. Et c'est alors seulement que l'âme, moralement émue et fortement ébranlée par le spectacle de la destinée des héros, retrouve, en réalité, le calme et la paix. On ne comprend bien la tragédie ancienne que quand on s'élève à ce point de vue. Il ne faut donc pas concevoir un pareil mode de dénoûment comme le simple dénoûment moral, celui où le crime est puni et la vertu récompensée.

Il ne s'agit ici nullement de cette forme réfléchie de la conscience humaine qui porte un jugement sur la bonté ou la perversité des actes, mais, lorsque la collision s'est suffisamment prolongée, d'un résultat qui

révèle l'accord essentiel et l'égale valeur des deux puissances qui se combattaient.

La nécessité qui apparaît dans le dénoûment n'est pas davantage un aveugle destin, un *fatum* sans raison ni intelligence que plusieurs appellent le *destin antique*. Le destin, c'est au contraire la haute raison des événements, quoiqu'il ne se manifeste pas encore comme providence ayant conscience d'elle-même. Mais l'idée suprême et divine qui se révèle avec le monde et la destinée des personnages est précisément celle-ci : La plus haute puissance qui est placée au dessus des dieux et des hommes ne peut pas souffrir que des puissances individuelles qui se rendent indépendantes deviennent exclusives, et, par là, dépassent les limites de leur domaine respectif, qu'elles persistent dans cette opposition et perpétuent les conflits qui en naissent. Le *fatum* refoule alors l'individualité dans ses limites et la brise, si elle les a franchies. Mais l'homme, écrasé par une force aveugle et déraisonnable, l'innocence dans le malheur, au lieu d'exciter une émotion morale, ne ferait qu'exciter l'indignation dans l'âme du spectateur.

La conciliation *tragique* se distingue donc par une nouvelle face de la conciliation *épique*. Si nous considérons, sous ce rapport, Achille et Ulysse, tous deux atteignent leur but, et cela devait être. Mais ce n'est pas un bonheur durable qui les favorise. Loin de là, ils ont le sentiment des obstacles et des cruelles épreuves au prix desquelles ils l'achètent. Il leur faut lutter péniblement contre des difficultés sans nombre, subir des pertes

cruelles et des sacrifices. Ainsi l'exige cette loi suprême: que, dans le cours de la vie et dans la succession variée des événements, le néant des choses finies aussi se manifeste. Ainsi la colère d'Achille est satisfaite; il obtient d'Agamemnon la réparation de l'offense qui lui avait été faite, il exerce sa vengeance sur Hector, les funérailles de Patrocle sont célébrées avec éclat, et Achille est reconnu comme le héros le plus glorieux. Mais sa colère et sa vengeance lui ont coûté son ami le plus cher, le noble Patrocle. Pour venger sa perte sur Hector, il se voit forcé lui-même d'abandonner son ressentiment, de se jeter de nouveau dans le combat contre les Troyens, et lorsque sa gloire éclipse celle des autres héros, il a en même temps le sentiment de sa mort prématurée. De la même manière, Ulysse aborde enfin à Ithaque, cet objet de ses vœux, mais seulement pendant son sommeil, après avoir perdu tous ses compagnons, tout le butin emporté de la prise de Troie, et après de longs retards et de longues fatigues. Ainsi tous deux ont porté la peine de l'existence finie, et la Némésis a obtenu son droit, à la fois, dans la ruine de Troie et dans la destinée des héros grecs.

Mais la Némésis, c'est ici seulement l'ancienne Justice, qui rabaisse tout ce qui s'élève pour établir le simple équilibre du bonheur et du malheur, qui représente et exprime uniquement l'existence finie, sans autre caractère moral plus déterminé. Telle est la juridiction épique du destin dans le domaine des événements. La conciliation générale, c'est le simple nivellement. La

haute conciliation tragique, au contraire, c'est le retour des puissances morales de leurs oppositions à leur véritable harmonie. Mais la manière de rétablir cet accord peut être très-différente. Je me bornerai à faire remarquer les principaux modes de *dénoûment*.

D'abord il est à remarquer que, si le caractère exclusif de la passion constitue le principe même des collisions, c'est qu'alors elle se confond avec l'action, et le personnage s'identifie avec elle. Dès lors, pour qu'une telle exclusivité disparaisse, il faut que le personnage lui-même soit effacé et sacrifié. Puisque cette passion c'est sa vie même, et qu'il n'a pas de valeur en dehors d'elle, il doit être brisé avec elle.

Le mode le plus parfait est possible lorsque les personnages opposés, caractères tout d'une pièce, pénétrés d'une seule idée, se rencontrent sur un terrain où ils se trouvent au pouvoir de celui contre lequel ils combattent, et par là violent ce qu'ils devaient respecter en vertu de leur situation même. Ainsi, par exemple, *Antigone* vit sous la puissance politique de *Créon*. Elle est elle-même la fille du roi et la fiancée d'*Hémon;* de sorte qu'elle doit obéissance au prince. Cependant, lui aussi, Créon, de son côté, est père et époux; il doit respecter la sainteté des liens du sang, et ne pas défendre ce qui est opposé à cette piété. Ainsi, tous deux renferment en eux-mêmes ce contre quoi ils s'élèvent chacun à leur tour, et ils sont saisis et brisés dans cela même qui appartient au cercle de leur propre existence. Antigone subit la mort avant de goûter les douceurs de l'hy-

ménée; mais Créon, aussi, est puni dans son fils et dans sa femme, qui mettent fin à leurs jours, l'un à cause d'Antigone, l'autre par désespoir de la mort d'Hémon. Aussi, parmi les chef-d'œuvres de l'art dramatique ancien et moderne (et ils ne sont pas si nombreux qu'on ne puisse et doive les connaître tous), l'Antigone me paraît, sous ce rapport, le plus parfait et le plus excellent.

Mais, pour que le caractère exclusif des deux principes disparaisse, et qu'ils reçoivent un égal honneur, le dénoûment n'a pas toujours besoin de la ruine des deux personnages. On sait, par exemple, que les *Euménides d'Eschyle* ne finissent pas par la mort d'*Oreste*, ni avec la chute des Euménides, ces vengeresses du sang maternel et de la piété filiale, contre *Apollon*, qui soutient les droits et l'honneur du chef de la famille et du roi, et qui a engagé Oreste à tuer *Clytemnestre*. Il est fait remise à Oreste du châtiment, et les divinités opposées reçoivent des honneurs égaux. En même temps, dans ce dénoûment remarquable, nous voyons clairement quel respect les Grecs avaient pour leurs divinités, lorsque le spectacle d'une lutte entre ces puissances divines leur était offert. Devant Athènes rassemblée, elles apparaissent seulement comme des faces diverses de l'idée divine, que réunit ensuite la plus parfaite harmonie. C'est *Minerve*, la vivante Athènes représentée dans son idéal, qui ajoute la pierre blanche par laquelle Oreste est absous. Mais elle promet aux Euménides aussi bien qu'à Apollon des autels et des honneurs dans sa cité.

A l'opposé de cette conciliation objective, le dénoûment peut, en second lieu, s'opérer d'une manière subjective. C'est lorsque le héros principal abandonne finalement lui-même sa détermination exclusive. Mais, dans cet abandon de sa passion légitime, il semble démentir son caractère, ce qui contredit la solidité des figures plastiques. Le personnage ne peut alors renoncer à ses prétentions qu'en présence d'une plus haute puissance, aux conseils et aux ordres de laquelle il cède. Par là, en soi, il n'en reste pas moins dans son sentiment; mais sa volonté opiniâtre est brisée par un dieu. Le nœud, dans ce cas, n'est pas délié, il est, comme dans le *Philoctète*, tranché par un *deus ex machinâ*.

Il est un mode de dénoûment plus beau et moins artificiel, c'est celui qui s'opère par une *conciliation intérieure* dans l'âme du héros, et qui, par ce caractère subjectif ou personnel, se rapproche du genre moderne. Nous trouvons ici l'exemple antique le plus parfait dans l'*OEdipe à Colonne*, conception digne d'être éternellement admirée. *OEdipe* a tué son père; il est monté sur le trône de Thèbes et dans le lit de sa propre mère, et il jouit paisiblement du fruit de ses crimes dont il n'a pas conscience. Mais l'ancien déchiffreur d'énigmes finit par pénétrer le secret de sa propre destinée, et il acquiert la terrible conviction que les oracles se sont accomplis en lui. Dans cette interprétation de l'énigme de sa vie, il a, comme Adam, lorsqu'il acquit la science du bien et du mal, perdu son

bonheur. Maintenant lui, le *voyant*, il se rend aveugle, se bannit du trône et s'exile de Thèbes, comme Adam et Ève sont chassés du Paradis. Vieux proscrit, il va traîner une vie errante et misérable. Cependant le vieillard, accablé d'infortunes, qui, à Colonne, au lieu d'écouter la prière de son fils, qui le supplie de revenir, lui envoie sa malédiction, efface en lui-même tout désaccord ; il se purifie lui-même. Un dieu l'appelle à lui, son œil aveugle s'éclaircit et se rouvre à la lumière. Ses os seront le salut et le rempart de la ville qui le reçoit comme un hôte. Cette glorification dans la mort est, pour nous comme pour lui, une conciliation qui s'accomplit en lui-même et dans sa propre personne. On a voulu trouver là un pressentiment de l'idée chrétienne. On a vu l'image d'un pécheur que Dieu reçoit en grâce, dans le héros qui se frappe dans son existence mortelle, et qui, ayant expié ses crimes, reçoit, dans sa mort, la félicité. Mais la conciliation chrétienne est une glorification de l'âme, qui, purifiée à la source du salut éternel, s'élève au-dessus de son existence mortelle et de ses propres actes, en tant qu'elle fait du cœur lui-même (car cela est donné à l'esprit) le tombeau du cœur ; c'est-à-dire qu'elle expie ses fautes terrestres en immolant sa propre individualité terrestre. Elle conserve alors en elle-même la conscience d'une félicité éternelle purement spirituelle. La glorification d'Œdipe, au contraire, n'est toujours que le rétablissement antique de l'accord des puissances mo-

rales après le combat, leur retour, après la violation, à l'unité et à l'harmonie.

Cependant ce qui dépasse les modes intérieurs dans ce dénoûment, c'est le caractère vraiment subjectif de la conciliation, caractère qui peut nous fournir la transition au genre opposé de la poésie dramatique ou à la comédie.

Le *comique*, en effet, comme nous l'avons vu, est, en général, la personnalité, qui met en contradiction ses actes et les détruit par eux-mêmes, mais n'en reste pas moins calme et sûre d'elle-même. La comédie a donc pour base et pour commencement ce par quoi la tragédie peut finir, c'est-à-dire la sérénité de l'âme absolument conciliée avec elle-même, qui, lors même qu'elle détruit sa volonté par les propres moyens qu'elle emploie et se porte préjudice à elle-même, ne perd pas sa bonne humeur pour avoir manifesté le contraire de son but.

Mais, d'un autre côté, cette sécurité de l'âme n'est possible qu'autant que les buts et aussi les caractères, ou ne renferment en soi rien de substantiel, ou, tout en ayant en soi quelque chose de solide et de vrai, sont poussés et entraînés au but d'une façon absolument opposée et dépourvue de vérité. De sorte que c'est toujours l'insignifiant et l'indifférent en soi qui

est détruit, tandis que la personne reste debout et n'est pas ébranlée.

C'est là aussi l'idée de la *comédie ancienne*, telle qu'elle nous a été conservée dans les pièces d'*Aristophane*. On doit, sous ce rapport, bien distinguer si les personnages sont comiques pour eux-mêmes ou seulement pour les spectateurs. Le premier cas seul doit être regardé comme le vrai comique, et c'est le genre où Aristophane a excellé. Or, à ce point de vue, un personnage n'est comique qu'autant qu'il ne prend pas lui-même au sérieux le sérieux de son but et de sa volonté. Ce sérieux dès lors se détruit lui-même. En effet, le personnage ne peut embrasser aucun intérêt général important, capable de le jeter dans une collision grave; et, lorsqu'il embrasse un pareil intérêt, il laisse seulement voir dans son caractère, que, quant à la chose en elle-même, il y tient peu et qu'il a déjà réduit à rien ce qu'il paraît vouloir réaliser dans son œuvre. De sorte que finalement l'entreprise ne paraît pas sérieuse.

Le comique, par conséquent, se rencontre plutôt dans les conditions inférieures de la société, parmi les hommes simples, qui sont, une fois pour toutes, ce qu'ils sont, et qui, incapables d'ailleurs de toute passion profonde, ne mettent cependant pas le moindre doute dans ce qu'ils sont ou ce qu'ils font. Mais, pareillement aussi, il se manifeste dans les natures élevées, par cela même qu'elles ne sont pas liées sérieusement aux choses vulgaires où elles sont engagées, qu'elles s'élèvent au-dessus,

et qu'en face des mécomptes et des désagréments de la vie, elles restent fermes et sûres d'elles-mêmes. Cette région de la liberté absolue de l'esprit, qui, en tout ce que l'homme entreprend, est consolé d'avance dans sa sérénité intérieure et personnelle, voilà le monde dans lequel Aristophane nous introduit. Quand on ne l'a pas lu, on a peine à comprendre jusqu'où il est donné à l'homme de pousser l'insouciance.

Maintenant, les intérêts dans lesquels se meut ce genre de comédie n'ont pas besoin d'être tirés des domaines opposés à la morale, à la religion, à l'art. Au contraire, l'ancienne comédie grecque se maintient précisément dans ce cercle vrai et substantiel. C'est seulement le caprice, la sottise, la méchanceté triviale, qui frappent d'impuissance les actions des personnages et anéantissent leurs prétentions. Et, ici, s'offre, pour Aristophane, une riche et heureuse matière, à la fois dans la mythologie grecque et dans les mœurs du peuple Athénien. En effet, l'anthropomorphisme des dieux Grecs, dans les fables où ils se rapprochent trop des passions humaines, offre un contraste avec la grandeur des idées religieuses. Et, dès lors, ce côté personnel de la passion, qui contredit leur nature divine, se laisse représenter comme une fausse exagération.

Mais, surtout, Aristophane aime à immoler au ridicule, aux yeux de ses contemporains, de la manière la plus bouffonne, les sottises du peuple, les folies de ses orateurs et de ses hommes d'État, de ses généraux. Il est, en particulier, impitoyable pour la nouvelle

direction imprimée par Euripide à la tragédie. Les personnages dans lesquels il incarne ces ridicules, il sait, avec une verve inépuisable, les rendre d'avance semblables à des sots; de sorte que l'on voit que rien de bien redoutable ne peut sortir de là. Ainsi de *Strepsiade*, qui veut aller trouver les philosophes pour se débarrasser de ses dettes; ainsi de *Socrate*, qui se donne pour maître à Strepsiade et à son fils; ainsi de *Bacchus*, qui descend aux enfers pour en retirer un véritable poëte tragique; ainsi de *Cléon*, des femmes des Grecs qui veulent tirer la déesse de la paix d'une fontaine, etc Le ton principal qui domine dans ces représentations est la confiance de toutes ces figures en elles-mêmes, confiance d'autant plus imperturbable qu'elles se montrent plus incapables d'exécuter ce qu'elles entreprennent. Les sots sont des sots si naïfs; les plus intelligents eux-mêmes offrent également un trait si frappant de contradiction avec le but de leurs efforts, que, maintenant aussi, cette naïve assurance, quels que soient le résultat et la tournure des choses, ne les abandonne jamais. C'est la sérénité souriante des dieux de l'Olympe, leur égalité d'âme inaltérable, parodiées dans des hommes que rien ne déconcerte et qui sont toujours satisfaits de tout. Aristophane n'a rien qui ressemble à un froid et mauvais plaisant. C'était un homme d'un esprit très-cultivé, un excellent citoyen, qui prenait encore au sérieux le bonheur d'Athènes et qui se montre toujours un vrai patriote. Ce qu'il représente, par conséquent, dans ses comédies avec une vérité si parfaite, c'est,

comme je l'ai dit précédemment, non la religion, la morale en elles-mêmes, mais les vices passagers, la perversité qui se gonfle pour se donner l'apparence de ces puissances éternelles ; ce sont les prétentions de la vanité individuelle, le mensonge qui contraste avec la vérité même, et qui, par conséquent, peuvent être offerts en spectacle sous des traits hypocrites.

Mais comme Aristophane met en scène la contradiction absolue de la véritable nature des dieux, des vrais principes de la vie politique et morale avec les idées, les passions et les ridicules de ces hommes incapables de réaliser ces principes, dans ce triomphe même de la puissance qui déjoue leurs calculs, réside un des plus grands symptômes de la ruine de la Grèce. Et, ainsi, ces tableaux où respire encore le bien-être, une sérénité naïve, sont en réalité les derniers grands résultats que produit la poésie du peuple grec, si heureusement doué pour les arts, si plein de génie, de verve et d'esprit.

II. Si nous passons, maintenant, du théâtre ancien à l'art dramatique *des temps modernes*, je me bornerai encore ici à faire ressortir quelques différences parmi les plus importantes, en ce qui concerne la *tragédie*, le *drame* et la *comédie*.

La tragédie ancienne, dans son élévation plastique, fait

de la domination des puissances morales et de leur nécessité la seule base essentielle de ses représentations. Aussi ne songe-t-elle pas à développer le caractère individuel ou subjectif des personnages ; tandis que de son côté, la comédie, tout en représentant le libre développement de la personnalité, avec ses vices et ses ridicules qui se détruisent eux-mêmes, ne s'écarte pas du même caractère substantiel et plastique.

La *tragédie moderne*, au contraire, dès son début, s'empare du principe de la personnalité ou de la subjectivité. Elle fait du caractère personnel en soi, non de l'individualisation des puissances morales, son objet propre et le fond de ses représentations. De plus, en adoptant un semblable type, elle laisse les collisions se produire par des accidents extérieurs ; de même que ce sont aussi les circonstances accidentelles qui décident ou paraissent décider du dénoûment.

Sous ce rapport, les points principaux qui doivent fixer notre attention sont les suivants :

D'abord la différence des *buts* que poursuivent les personnages et qui forment le fond de leur caractère ;

Ensuite celle des *caractères* tragiques eux-mêmes ainsi que des *collisions* où ils sont engagés.

Enfin, la manière différente dont s'opère le *dénoûment* dans la tragédie moderne, comparée à la tragédie ancienne.

1° Quoique, dans la tragédie romantique, le caractère personnel et subjectif de la souffrance et de la passion

constitue, au sens propre du terme, le centre de la représentation, les actions humaines ne doivent cependant pas manquer d'une base solide. Et celle-ci doit être prise dans le domaine de la vie réelle, dans les relations de la famille, de l'État, de la religion, etc. Car l'homme ne peut déployer son activité hors de ce cercle.

Mais comme ce n'est plus, maintenant, le côté substantiel en soi de ces rapports qui constitue le caractère des personnages, il en résulte d'abord que les motifs sont moins simples, qu'ils se particularisent et se diversifient davantage. Ils affectent même un caractère tellement individuel que le principe général ne peut plus apparaître dans sa pureté, sans être altéré et faussé. Les idées, d'ailleurs, ont changé complétement de forme et d'aspect. Dans le cercle religieux, par exemple, les puissances morales, que l'imagination ancienne représentait, soit sous les traits de divinités apparaissant en personne sur la scène, soit comme constituant la passion et le caractère même des héros tragiques, ne forment plus le fond et le sujet principal; c'est l'histoire du Christ, des saints, etc. Dans l'État, ce sont particulièrement la royauté, la puissance des vassaux, les guerres entre les dynasties ou entre les membres de la même famille qui sont offertes en spectacle et fournissent les scènes les plus diverses et les plus variées.

Il y a plus, les relations ordinaires de la vie civile et privée, celles de la vie de famille, qui n'étaient pas accessibles au drame ancien, entrent maintenant dans la représentation. En effet, le principe de la personna-

lité humaine s'est développé et s'est créé des droits dans ces différents cercles. Partout se révèlent des idées et des intérêts nouveaux ; et l'homme moderne peut y puiser des motifs d'action et des règles pour sa conduite.

D'un autre côté, puisque la personnalité en soi devient le véritable sujet de la représentation, et qu'à ce titre elle fait de l'amour, de l'honneur ou de toute autre passion individuelle ses mobiles exclusifs, c'est son droit d'exiger que toutes les autres relations de la vie ne puissent plus apparaître que comme la base extérieure sur laquelle se meuvent les modernes intérêts, ou comme des obstacles à la passion personnelle, en un mot, comme une source de conflits. De même, aussi, l'injustice et le crime, devant lesquels ces caractères ne reculeront pas pour atteindre leur but, devront offrir une perversité plus réfléchie et plus profonde, quoique celle-ci n'aille pas jusqu'à faire de l'injustice et du crime le but même de ses actes.

Mais, en opposition avec ce caractère particulier et personnel des motifs, le but que se proposent les personnages peut aussi s'agrandir, devenir d'autant plus vaste et plus étendu ; il peut même être conçu et développé sous la forme d'une vérité morale. Comme exemple du premier genre, je me contenterai de citer la tragédie toute philosophique du *Faust*, de *Gœthe*, qui roule, d'un côté, sur l'impuissance de la science humaine à satisfaire nos désirs, de l'autre, sur les jouissances de la vie mondaine et terrestre. C'est la conciliation, tragiquement cherchée, de la science et de la

vie réelle, le spectacle des efforts de l'homme pour arriver, par cette double voie, au bien absolu dans son essence et sa manifestation ; ce qui fournit un sujet d'une ampleur et d'une étendue telles que nul autre poëte dramatique n'avait osé auparavant en embrasser un pareil. De la même manière, aussi, le *Charles Moor*, de *Schiller*, se met en révolte contre l'ordre civil, contre la société et l'humanité tout entière de son temps. *Wallenstein* conçoit également un grand but général : l'unité et la paix de l'Allemagne. Ce but, il le manque, à la fois, par ses moyens, qui artificiellement et extérieurement combinés, échouent précisément à l'endroit sur lequel il avait le plus compté, et par son audace à se placer au-dessus de l'autorité impériale contre la puissance de laquelle il vient se briser. Or, de pareilles entreprises d'un intérêt général, comme celles que poursuivent *Charles Moor* et *Wallenstein*, ne se laissent pas réaliser par un seul homme, de telle sorte que les autres hommes ne soient entre ses mains que des instruments soumis. Elles s'accomplissent avec leur concours, nécessaire pour vaincre la résistance des partis contraires.

Veut-on maintenant des exemples d'un mode de conception où les motifs sont des idées et des lois morales ? Il me suffit d'indiquer quelques tragédies de *Caldéron* dans lesquelles l'amour, l'honneur, etc., en ce qui regarde les droits et les devoirs des personnages, sont traités comme dans un code de lois positives. Les figures tragiques de *Schiller* offrent aussi, quoique sous

un tout autre point de vue, quelques traits semblables. Ces personnages, en effet, conçoivent et poursuivent leurs desseins également dans le sens de droits généraux et absolus de l'homme. Ainsi, par exemple, le major *Ferdinand*, dans *Intrigue et Amour*, croit défendre les droits de la nature contre les convenances et la mode ; et, avant tout, le *Marquis de Posa* réclame la liberté de penser comme un privilége inaliénable de l'humanité.

Mais, en général, dans la tragédie moderne, ce n'est pas le côté moral et vrai, en soi, du but qui est le motif qui fait agir les personnages et qui se maintient comme le vrai mobile de leurs passions ; ce sont, au contraire, les sentiments personnels de leur cœur et de leur âme, ou les dispositions de leur caractère particulier qui cherchent à se satisfaire. Il en est ainsi, même dans les exemples précédents. Car, d'abord, chez les héros espagnols de l'honneur et de l'amour, les buts et les motifs sont, au fond, d'un caractère tellement personnel que les droits et les devoirs s'accordent immédiatement avec les désirs les plus intimes du cœur. Quant aux œuvres de la jeunesse de Schiller, le fait de se targuer de naturel, de faire valoir les droits de l'homme et de travailler à l'amélioration de l'humanité, apparaît plutôt, dans les personnages, le résultat d'un enthousiasme personnel. Et si Schiller chercha, plus tard, à représenter des caractères plus mûrs et plus solides, ce fut précisément parce qu'il se proposait alors de rétablir le

principe de l'ancienne tragédie dans l'art dramatique moderne.

Mais, pour faire remarquer la différence frappante qui, sous ce rapport, distingue l'ancienne et la moderne tragédie, je ne veux qu'indiquer *Hamlet.* La pièce de Shakspeare a pour base une collision semblable à celle qu'Eschyle a traitée dans les *Coéphores* et *Sophocle* dans l'*Electre*. En effet, pour Hamlet, aussi, c'est un père et un roi qui a été assassiné, et sa mère a épousé le meurtrier. Mais, tandis que, chez le poëte grec, la mort d'Agamemnon est la revendication d'un droit moral, violé dans la personne de Clytemnestre, dans Shakspeare, le meurtre commis a toute l'apparence d'un crime de pure scélératesse, dans lequel la mère d'Hamlet est innocente. De sorte que le fils, comme vengeur, doit se tourner uniquement contre le roi qui a tué son frère, et rien ne se pose devant lui qu'il ait vraiment à respecter. La collision, par conséquent, ne consiste pas en ce que le fils, pour accomplir sa légitime vengeance, doit violer lui-même un autre principe moral. Elle réside dans le caractère personnel d'Hamlet, dont la noble âme n'est pas organisée pour cette action énergique, et qui, plein de dégoût pour le monde et la vie, chancelant dans ses résolutions et ses préparatifs d'exécution, périt par ses propres lenteurs et par la complication extérieure des circonstances.

2° Si maintenant, nous considérons la tragédie moderne par un autre côté, d'une importance plus grande

encore, celui des *caractères* et des *collisions* où ils se déploient, nous pouvons partir du principe suivant, que nous résumerons brièvement.

Les héros de l'ancienne tragédie classique, lorsqu'ils se sont déterminés à agir d'après un principe moral qui seul répond à leur caractère ferme et arrêté, rencontrent sur leur chemin des circonstances telles qu'ils doivent nécessairement tomber en conflit avec la puissance morale opposée, également légitime. Les personnages romantiques, au contraire, se trouvent placés, dès le début, au milieu d'une foule de rapports et de conditions accidentelles qui leur permettent d'agir de telle façon ou de telle autre. De sorte que le conflit auquel les circonstances extérieures fournissent sans doute l'occasion, dépend essentiellement du *caractère* même des personnages. Celui-ci, dans le cours de l'action, se développe donc, non en vertu du principe légitime qu'il défend, mais pour rester fidèle à lui-même et ne pas se démentir. Les héros grecs, aussi, agissent, il est vrai, en vertu de leur individualité propre ; mais, à la hauteur où se maintient l'ancienne tragédie, cette individualité, comme il a été dit, se confond nécessairement avec le principe moral. Dans le théâtre moderne, au contraire, comme il n'est pas dans l'essence du caractère même des personnages d'embrasser une cause juste plutôt que de se laisser aller à l'injustice ou au crime, et que cela est accidentel, ils se décident d'après leurs désirs et leurs dispositions particulières ou d'après les circonstances extérieures. Ici, la moralité du but

et celle du caractère peuvent bien se rencontrer ; mais cette concordance, à cause de la diversité des motifs, des passions et des sentiments personnels, ne constitue pas la base essentielle de l'intérêt, la condition nécessaire de la profondeur et de la beauté tragiques.

Pour ce qui est des autres différences que présentent les caractères dans les pièces modernes, ceux-ci offrent une telle variété et une telle multiplicité que l'on ne peut dire à ce sujet que fort peu de chose en général. Aussi je me bornerai à indiquer les points principaux.

Une *première* opposition, qui frappe immédiatement, est celle des caractères dont la simplicité abstraite contraste avec la vitalité des personnages qui, d'une nature plus riche, réunissent une grande variété de traits. Telles sont, en particulier, les figures tragiques des Français et des Italiens. Nées de l'imitation des anciens, elles ne peuvent guère être regardées que comme de simples personnifications des passions déterminées de l'amour, de l'honneur, de la gloire, de l'ambition, de la tyrannie, etc. Ces personnages expriment, pour la plupart, les motifs qui les font agir et leurs sentiments avec un grand appareil déclamatoire, et déploient tout l'art de la rhétorique. Aussi ce genre de discours se rapproche-t-il plus des défauts que l'on blâme dans les pièces de Senèque qu'il ne rappelle les chefs-d'œuvre des Grecs. La tragédie espagnole, aussi, tombe dans la description caractéristique et les généralités abstraites. Mais, ici, le pathétique que peut exciter le conflit de l'amour avec l'honneur, l'amitié, l'autorité royale, etc., est lui-même d'un

genre si original et si abstrait, le maintien des droits et des devoirs occupe une telle place, que ces motifs généraux, absorbant l'intérêt principal, permettent peu de particulariser les caractères. Cependant, les figures espagnoles se distinguent souvent par quelque chose de concentré, quoique cette profondeur soit un peu vide, et par une sorte de fierté hautaine qui manquent aux figures françaises. Les Espagnols savent aussi, par opposition avec la simplicité froide du développement de l'action dans les tragédies françaises, compenser le manque de variété intérieure par la richesse ingénieusement imaginée des situations intéressantes. — Les Anglais, au contraire, sont maîtres dans l'art de représenter des personnages dont le caractère est parfaitement humain. Mais, surtout *Shakspeare*, en cela, est presque inimitable. En effet, lors même que quelque passion purement personnelle, comme l'ambition dans *Macbeth*, la jalousie dans *Othello*, constitue le caractère même de ses héros tragiques, elle n'absorbe pas, en quelque sorte, leur individualité, et toute la violence de cette passion déterminée n'empêche pas qu'ils ne soient toujours des hommes complets. Il y a plus, lorsque Shakspeare, dans l'infinie variété de son monde théâtral, va jusqu'aux extrêmes de la perversité et de la sottise, c'est précisément alors, comme je l'ai fait remarquer plus haut, que, sur ces limites extérieures, loin de laisser ses figures, dépourvues du prestige poétique, s'absorber dans l'étroitesse de leurs idées, il leur donne d'autant plus de verve et d'imagination.

qu'une transition et elle ne constitue pas le fond du caractère.

D'un autre genre encore est ce cas tragique où une âme, en dépit de sa meilleure volonté, s'égare momentanément dans les voies d'une passion opposée à son but (comme par exemple la *Pucelle d'Orléans*, de Schiller,) et alors doit se relever de cette scission intérieure ou s'y perdre. Et encore ce pathétique sentimental des combats intérieurs, lorsqu'on en fait un levier tragique, offre, en général, quelque chose d'affligeant et de pénible, ou produit un fâcheux effet. Aussi le poëte fait mieux de l'éviter que de le chercher, et surtout que de le développer avec complaisance.

Mais ce qu'il y a de plus mauvais, c'est lorsqu'une telle incertitude et une telle contradiction du caractère et de l'homme tout entier sont sophistiquement prises pour base de toute la représentation, et que la vérité morale doit précisément consister à montrer qu'aucun caractère n'est en soi ferme et sûr de lui-même.

Les buts exclusifs que poursuivent les passions et les caractères particuliers ne doivent pas, en effet, obtenir une satisfaction complète. Aussi, même dans la vie réelle, les obstacles qu'ils rencontrent, la résistance des personnages opposés, sont un témoignage suffisant des bornes et de la faiblesse de la nature humaine. Mais cette solution qui forme le vrai dénoûment ne doit pas être, en quelque sorte, introduite dans le caractère même du personnage comme un rouage dialectique. Ce personnage n'est plus alors, comme l'idée qu'il repré-

sente, qu'un symbole abstrait et vague; il ne se rattache plus d'une manière vivante à aucun but déterminé, et en réalité il manque de caractère.

Il en est cependant autrement lorsque les changements qui s'opèrent dans le moral d'un homme tout entier apparaissent comme la conséquence directe d'un défaut primitif de sa nature; car alors ces changements ne sont que le développement de ce qui était renfermé originellement dans le caractère. Ainsi, par exemple, dans *Le roi Lear*, la sottise de l'ancien homme s'élève jusqu'à la folie ; de même l'aveuglement d'esprit de Glocester se change en un aveuglement réel ou physique, à la suite duquel seulement il ouvre les yeux sur la vraie différence de l'amour de ses fils.

Mais, d'un autre côté, *Shakespeare* nous montre, en opposition avec ces caractères faibles et intérieurement divisés, les plus beaux exemples de figures fermes et conséquentes, qui, précisément par cette inébranlable résolution dans leurs desseins et leurs actes, entraînent leur propre ruine. Leurs buts ne sont pas toujours légitimes ; mais ils se relèvent par la force de leur individualité. Soit qu'ils se laissent engager à leurs actions par les circonstances extérieures, soit qu'ils se précipitent tête baissée dans une entreprise, ils restent inébranlables dans leur volonté. Lorsque déjà ils accomplissent ce qu'ils font par nécessité, ils paraissent encore agir d'eux-mêmes pour maintenir leur volonté contre les autres et ne pas se démentir. La naissance d'une passion qui jusque-là ne s'était pas révélée et qui éclate tout à coup, la

marche et le cours des déterminations d'une grande âme, son développement intérieur, le tableau de cette lutte contre les circonstances où le héros travaille lui-même à sa ruine, la complication des événements et de leurs suites, c'est là ce qui fait le fond principal de plusieurs des tragédies les plus intéressantes de Shakespeare.

3° Le dernier point important dont il nous reste à parler est le *dénoûment* tragique vers lequel se précipitent les caractères modernes, aussi bien que le mode de *conciliation* tragique auquel on peut arriver conformément à ce point de vue. Dans la tragédie ancienne, c'est l'éternelle justice qui, comme puissance absolue du destin, conserve et maintient l'accord des idées morales, car celles-ci ne se combattent que parce qu'elles sont exclusives. Grâce à cette haute moralité, le dénoûment du drame antique nous satisfait par le spectacle des personnages qui périssent. Maintenant, si une semblable justice apparaît dans la tragédie moderne, à cause de la personnalité des buts et des caractères, elle s'y révèle moins clairement. Ou bien, comme la perversité est plus grande et que les crimes que les personnages se voient forcés de commettre pour accomplir leurs desseins sont plus réfléchis, elle est d'une nature plus froidement criminalistique. *Macbeth*, par exemple, les filles aînées du roi *Lear* et leurs époux, le *Président* dans *Intrigue et Amour*, *Richard III*, etc., etc., ne méritent, par leur cruauté, rien de mieux que ce qui leur arrive.

Ce dénoûment s'opère ordinairement de telle sorte que les personnages se brisent contre une puissance présente, malgré laquelle ils veulent réaliser leurs desseins. C'est ainsi, par exemple, que *Wallenstein* vient se briser contre la solidité de la puissance impériale. Cependant, aussi, le vieux *Piccolomini,* qui, en défendant la constitution de l'Empire, a trahi son ami et abusé des apparences de l'amitié, est puni par la mort de son fils. De même *Gœtz de Berlichingen* attaque un état politique fermement établi et périt dans cette entreprise; comme *Weisslingen* et *Adelheid,* qui, à la vérité, défendent cet ordre social, mais se préparent eux-mêmes une fin malheureuse par l'injustice et par la trahison.

Or, de la personnalité des caractères résulte cette nécessité que les personnages, aussi, doivent se montrer conciliés eux-mêmes avec leur propre destin individuel. Tantôt cette conciliation est *religieuse,* en ce que l'âme a le sentiment d'une haute et inaltérable félicité, rassurée qu'elle est contre la destruction de son individualité terrestre. Tantôt elle est d'un genre moins élevé et plus positif : c'est lorsque l'homme maintient, sans fléchir, jusqu'à la mort, la force et l'égalité de son caractère, en un mot, sa liberté personnelle, et que, malgré les événements et les coups du sort, il conserve son imperturbable énergie. Tantôt, enfin, elle s'accomplit, d'une manière plus vraie, lorsque le personnage éprouve un sort cruel, mais conforme à ses actions.

D'un autre côté, aussi, le dénoûment tragique se

montre simplement comme l'effet des circonstances malheureuses et des accidents extérieurs, qui auraient pu aussi bien tourner autrement et avoir une terminaison heureuse. Dans ce cas, le seul spectacle qui nous est offert, c'est celui de la vicissitude des choses terrestres, à laquelle est soumis surtout l'homme moderne ; car, en raison même de ce qu'elle a de plus fortement individuel, et de la complication des circonstances, cette nature porte avec soi le destin des choses finies.

Le sentiment de tristesse mélancolique qui naît de ce spectacle est, cependant, vide, et fait place, en particulier, à l'idée d'une fatalité matérielle et terrible, lorsque nous voyons des cœurs nobles, de belles natures, engagés dans une semblable lutte, périr par le malheur et le simple hasard des événements. Un pareil dénoûment peut nous émouvoir fortement ; néanmoins, il n'est guère capable que de produire la terreur, et il exige immédiatement que les accidents extérieurs s'accordent avec ce qui constitue la nature intime et propre de ces beaux caractères. Ce n'est, par exemple, que de cette façon que la mort d'*Hamlet* et de *Juliette* ne nous révolte pas, et que la paix se rétablit dans notre âme. Prise extérieurement, la mort d'Hamlet paraît amenée accidentellement par le combat avec *Laërte* et l'échange des fleurets. Cependant, si l'on considère le fond du caractère d'Hamlet, la mort y réside dès le commencement. Le banc de sable de l'existence finie ne le satisfait pas. Avec cette mélancolie et cette faiblesse, avec cette tristesse profonde, ce dégoût de

tous les états de la vie, nous sentons que, au milieu du cercle de circonstances affreuses où il est placé, c'est un homme perdu, avant que la mort n'arrive sur lui du dehors. Il en est de même de *Roméo* et de *Juliette*. Le sol sur lequel ont poussé ces tendres fleurs ne leur convient pas. Aussi ne nous reste-t-il qu'à déplorer la triste fugitivité d'un si bel amour, qui, comme une rose délicate épanouie dans la vallée de ce monde, est brisé par le souffle violent des orages, et ne peut être sauvé par les fragiles calculs d'une sagesse généreuse et bienveillante. Mais cette tristesse, que nous éprouvons à ce spectacle, et qui nous plaît, naît d'une conciliation douloureuse entre les puissances de l'âme; c'est une *félicité* mélancolique dans le malheur.

III. Si les poëtes dramatiques nous représentent l'infortune et la mort de leurs personnages, ils peuvent aussi donner à une pareille complication d'événements accidentels une tournure telle, que, pour peu que les circonstances extérieures s'y prêtent, elle amène une heureuse issue des conflits entre les caractères auxquels ils nous ont intéressés. Une telle destinée aura, auprès de nous, au moins autant de faveur que de défaveur; et, s'il ne s'agit de rien autre chose que de cette différence, je dois avouer que, pour ma part, j'aime mieux un dénoûment heureux. Pourquoi non? Pourquoi préférer le simple malheur, uniquement parce qu'il est malheur, à une solution heureuse? A cela il n'y a au-

cun autre motif si ce n'est une certaine sensibilité raffinée, qui se repaît de la douleur et de la souffrance, et qui se trouve ainsi plus intéressante qu'en face des situations exemptes de douleur qu'elle voit journellement. Si, donc, les intérêts en soi sont de telle sorte que ce ne soit pas, à proprement parler, la peine de sacrifier les personnages, parce que, sans s'abandonner eux-mêmes, ils peuvent atteindre leur but et s'accorder entre eux, alors le dénoûment n'a pas besoin d'être tragique. Les conflits et le dénoûment ne doivent avoir un caractère tragique que là où cela est nécessaire pour produire un spectacle d'un ordre plus élevé. Mais si cette nécessité n'existe pas, la simple douleur et le malheur n'ont rien qui les justifie.

Tel est le principe qui sert de base au *spectacle* bourgeois ou au *drame* proprement dit, qui tient le milieu entre la tragédie et la comédie. J'ai déjà indiqué la place qu'occupe ce genre de poésie dramatique. Chez nous Allemands, on s'est complu aux scènes touchantes dans le cercle de la vie bourgeoise et de la famille. On s'est aussi emparé de l'élément chevaleresque qui a pris son essor depuis *Gœtz de Berlichingen*. Mais c'est principalement le triomphe de la morale qui a été le plus souvent célébré dans ce genre. Ordinairement il s'agit d'intérêts d'argent ou de fortune, d'amours malheureux, de la méchanceté de certains caractères vicieux, dans de petits cercles et dans les états inférieurs de la société, en général de ce que nous avons déjà journellement sous les yeux ; seulement

avec cette différence, que dans de pareilles pièces morales la vertu et le devoir remportent la victoire, que le vice y est flétri et puni ou amené au repentir : de sorte que la conciliation, ici, doit consister dans ce résultat moral où tout est mené à bien. Par là, le principal intérêt est transporté dans les sentiments bons ou mauvais du cœur et de la conscience. Mais alors, plus la conscience morale, dans sa généralité abstraite, constitue la base et le pivot du drame, moins le pathétique qui s'attache à l'individualité d'un personnage, d'une situation, d'un but particulier, se soutient ; tandis que, d'un autre côté, le caractère ne peut, en définitive, se maintenir et se développer. En effet, si une fois tout roule sur la conscience simplement morale et sur les bonnes ou mauvaises dispositions du cœur, alors, vis-à-vis de principes aussi arrêtés et réfléchis, toute autre détermination du caractère ou au moins les résolutions particulières ne peuvent avoir aucune consistance. Le cœur doit se briser et se convertir à ces sentiments. De pareils spectacles touchants, comme, par exemple, *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue, et aussi plusieurs dénoûments dans les drames d'*Iffland*, ne finissent, par conséquent, à les bien prendre, ni bien ni mal. Le but principal, en effet, vers lequel tend toute la pièce, c'est ordinairement le pardon ou la promesse d'être plus sage. Et alors chaque incident doit nous mettre sous les yeux la possibilité d'un changement intérieur et de l'abandon de soi-même. (C'est ainsi que l'on entend l'élévation et la grandeur du ca-

ractère.) Mais si le jeune vaurien, comme sont la plupart du temps les héros dans les pièces de Kotzebue et aussi quelquefois dans celles d'Iffland, n'est qu'un gueux et un coquin, et que, maintenant, il promette de s'amender, alors, chez de pareils gens, qui sont capables de tout, la conversion peut aussi bien n'être que de l'hypocrisie. Elle peut être du moins d'une nature si superficielle, qu'elle ne soit pas sérieuse et ne vienne là que pour mettre fin à la pièce, tandis qu'au fond elle peut encore conduire à de mauvaises actions si les circonstances viennent de nouveau à changer.

IV. Pour ce qui est de la *comédie moderne*, elle offre une différence que j'ai déjà indiquée en parlant de l'ancienne comédie attique. Ou les sottises et les travers des personnages ne sont plaisants que pour les autres, ou ils le sont en même temps pour les personnages eux-mêmes; en un mot, les figures comiques le sont seulement pour les spectateurs, ou aussi à leurs propres yeux. *Aristophane*, le vrai comique, avait fait de ce dernier caractère seulement la base de ses représentations. Cependant, plus tard, déjà dans la comédie grecque, mais surtout chez *Plaute* et *Térence*, se développe la tendance opposée. Dans la comédie moderne, celle-ci domine si généralement, qu'une foule de productions comiques tombent ainsi dans la simple plaisanterie prosaïque, et même prennent un ton âcre et repoussant. *Molière*, en particulier, dans celles de ses

fines comédies qui ne sont nullement du genre purement plaisant, est dans ce cas. Le prosaïque, ici, consiste en ce que les personnages prennent leur but au sérieux avec une sorte d'âpreté. Ils le poursuivent avec toute l'ardeur de ce sérieux. Aussi, lorsqu'à la fin ils sont déçus ou déconfits par leur faute, ils ne peuvent rire comme les autres, libres et satisfaits. Ils sont simplement les objets d'un rire étranger, ou la plupart du temps maltraités. Ainsi, par exemple, le *Tartufe* de Molière, ce faux dévot, véritable scélérat qu'il s'agit de démasquer, n'est nullement plaisant. L'illusion d'Orgon trompé va jusqu'à produire une situation si pénible, que pour la lever il faut un *deus ex machina.* L'homme de justice, à la fin, est obligé de dire :

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude:
Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

De même, des caractères parfaitement soutenus, comme l'*Avare* de Molière, par exemple, mais dont la naïveté absolument sérieuse, dans sa passion bornée, ne permet pas à l'âme de s'affranchir de ces limites, n'ont rien, à proprement parler, de comique. — Par compensation, la supériorité, dans ce genre, se révèle surtout par la finesse et l'habileté à dessiner les caractères, ou à développer une intrigue bien imaginée. L'intrigue naît souvent de ce qu'un personnage s'efforce de parvenir à ses fins en trompant les autres, en semblant

attaché à leurs intérêts et en paraissant les soutenir avec zèle, tandis qu'en réalité il leur est contraire et cherche à les détruire par ce faux empressement même. D'autre part, on emploie le moyen opposé, celui de dissimuler à son tour, afin de mettre les autres dans un semblable embarras. Pour l'invention et la complication de pareilles intrigues, les Espagnols sont, en particulier, les plus habiles modèles, et ils ont produit en ce genre beaucoup de choses excellentes et gracieuses.

Les sujets, pour la plupart, sont fournis par des intérêts d'amour, d'honneur, etc., qui, dans la tragédie, engendrent les collisions les plus profondes. Mais, dans la comédie, c'est, par exemple, une vanité qui consiste à ne pas vouloir éprouver longtemps le même amour, et par conséquent à le trahir à la fin, à afficher ainsi une légèreté immorale, et à se contredire comiquement. Les personnages qui trament de pareilles intrigues sont, ordinairement, comme les esclaves dans les comédies romaines, des domestiques ou des soubrettes qui n'ont aucun respect pour les projets de leurs maîtres, qui cherchent à les contrarier et à les renverser pour leur propre avantage et donnent seulement ce spectacle risible : que les maîtres sont les serviteurs et les serviteurs les maîtres, ou, au moins, fournissent l'occasion de situations d'ailleurs comiques, amenées par des incidents extérieurs ou par leur instigation. Nous-mêmes, comme spectateurs, nous sommes dans le secret ; et, rassurés que nous sommes sur le dénoûment, en pré-

sence de toutes ces tromperies, de tous ces mensonges, souvent dirigés très-sérieusement contre les pères les plus respectables, les meilleurs des oncles, etc., nous pouvons rire des contradictions singulières, manifestes ou cachées, que renferment de telles fourberies.

De cette façon, la comédie moderne représente en général des intérêts privés et les caractères de ce genre, avec leurs ruses, leurs ridicules, leurs originalités et leurs sottises, soit dans la description des caractères, soit dans la complication comique des situations. Mais une aussi franche gaieté que celle qui apparaît comme perpétuelle conciliation dans la comédie aristophanesque ne vivifie pas ce genre de comédie. Il y a plus : la plaisanterie peut devenir choquante lorsque la méchanceté, la ruse des serviteurs, les mensonges des enfants et des pupilles qui trompent leurs parents sont couronnés de succès, tandis qu'en réalité ceux-ci agissent par des motifs honorables, non par les préjugés et les singularités de caractère qu'on leur prête pour les rendre ridicules.

Toutefois, en opposition avec ce mode assez prosaïque de traiter la comédie, le théâtre moderne possède un autre genre qui offre un caractère vraiment comique et poétique. Ici, en effet, la bonne humeur et la gaieté insouciante, malgré les mésaventures et les fautes commises, l'arrogance et l'effronterie de la sottise, de la bouffonnerie et de l'originalité, constituent le ton principal; et, par là, nous voyons reparaître, avec une richesse et une profondeur d'humour nouvelles, dans un cercle

plus ou moins étroit, plus ou moins large, dans un sujet insignifiant ou important, ce qu'Aristophane avait produit de plus parfait dans le champ de la comédie ancienne. Comme exemple brillant de ce genre, je veux citer plutôt que caractériser, encore une fois, *Shakespeare.*

CHAPITRE QUATRIÈME.

DES GENRES ACCESSOIRES DE LA POÉSIE.

I. — Poésie didactique.

Lorsqu'une idée générale dont le développement présente un tout systématique est conçue par l'esprit avec son caractère abstrait, et qu'en temps elle est exposée sous une forme et avec des ornements empruntés à l'art, alors naît le poëme didactique. A parler rigoureusement, la poésie didactique ne doit pas être comptée parmi les formes propres de l'art. En effet, le fond et la forme sont ici complétement distincts.

D'abord les idées sont comprises en elles-mêmes dans leur nature abstraite et prosaïque. D'un autre côté, la forme artistique ne peut être rattachée au fond que par un rapport tout extérieur, puisque l'idée est déjà imprimée dans l'esprit avec son caractère abstrait. L'enseignement s'adresse, avant tout, à la raison et à la réflexion. Aussi, son but étant d'introduire dans l'intelligence une vérité générale, sa condition essentielle est la clarté.

L'art ne peut donc s'exercer, dans le poëme didactique, que sur ce qui concerne la partie extérieure : par le mètre, par exemple, la noblesse du langage, l'introduction des épisodes, l'emploi des images et des comparaisons, l'expression des sentiments, une marche plus prompte, des transitions plus rapides. Tout cet appareil de formes poétiques, qui ne touche pas au fond et se place en dehors de lui, ne figure que comme accessoire. Plus ou moins vives et frappantes, ces images égayent un sujet sérieux par lui-même, et tempèrent la sécheresse de la doctrine. Ce qui est en soi essentiellement prosaïque ne peut pas être poétiquement développé, mais simplement revêtu d'une forme poétique. C'est ainsi que l'art des jardins, par exemple, n'est que l'arrangement extérieur d'un terrain dont la configuration générale est déjà donnée par la nature, et qui peut n'avoir en soi rien de beau ni de pittoresque. C'est ainsi, encore, que l'architecture, par des ornements et des décorations extérieures, donne un aspect agréable à la simple régularité d'un édifice construit dans un but de simple utilité, et dont la destination est toute prosaïque.

C'est de cette manière que la philosophie grecque, à son début, s'est produite sous la forme du poëme didactique. Hésiode peut être pris pour exemple. Toutefois les conceptions vraiment prosaïques ne se manifestent bien que quand la raison se rend maîtresse de son objet en lui imposant ses réflexions, ses raisonnements et ses classifications ; lorsqu'en outre elle se propose directement d'enseigner, et, pour arriver à son but, ap-

pelle à son secours l'élégance, les charmes du style et les agréments de la poésie. Lucrèce, qui a mis en vers le système du monde d'Épicure; Virgile, avec ses instructions sur l'agriculture, nous fournissent des modèles. De pareilles conceptions, malgré toute l'habileté du poëte et la perfection du style, ne peuvent parvenir à constituer une forme de l'art pure et libre. En Allemagne, le poëme didactique a déjà perdu sa faveur. A la fin du siècle dernier, Delille a donné aux Français, outre le *Poëme des Jardins*, ou *l'Art d'embellir les Paysages*, et *l'Homme des Champs*, etc., un poëme didactique, dans lequel il offre une espèce de compendium des principales découvertes de la physique sur le magnétisme, l'électricité, etc.

II. — Poésie descriptive.

La poésie descriptive est, sous un rapport, l'opposé du poëme didactique. Le point de départ, en effet, n'est pas l'idée déjà présente à l'esprit: c'est la réalité extérieure avec ses formes sensibles, les objets de la nature ou les œuvres de l'art, les saisons, les différentes parties du jour, etc. Dans le poëme didactique, l'idée qui en fait le fond, d'après sa nature même, reste dans sa généralité abstraite. Ici, au contraire, ce sont les formes sensibles du monde réel, dans leurs particularités, qui nous

sont représentées, dépeintes ou décrites, telles qu'elles s'offrent ordinairement à nos regards. Un pareil sujet de représentation n'appartient, absolument parlant, qu'à un côté de l'art. Or ce côté, qui est celui de la réalité extérieure, n'a droit d'apparaître dans l'art que comme manifestation de l'esprit, ou comme théâtre de son développement, destiné à recevoir des personnages, mais non pour son propre compte, comme simple réalité extérieure séparée de l'élément spirituel.

La poésie descriptive offre plus d'intérêt lorsqu'elle fait accompagner ses tableaux de l'expression des sentiments que peuvent exciter le spectacle de la nature, la succession des heures du jour et des saisons de l'année, ou une colline couverte de bois, un lac, un ruisseau qui murmure, un cimetière, un village agréablement situé, une paisible chaumière. Elle admet aussi, comme le poëme didactique, des épisodes qui lui donnent une forme plus animée, particulièrement lorsqu'elle dépeint les sentiments et les émotions de l'âme, une douce mélancolie ou de petits incidents empruntés à la vie humaine dans les sphères inférieures de l'existence. Mais cette combinaison des sentiments de l'âme avec la description des formes extérieures de la nature peut encore être ici tout à fait superficielle ; car les scènes de la nature conservent leur existence propre et indépendante. L'homme, en présence de ce spectacle, éprouve, il est vrai, tel ou tel sentiment ; mais entre ces objets et sa sensibilité, s'il y a sympathie, il n'y a pas une union, une pénétration intimes. Ainsi, lorsque je jouis d'un clair de

lune, lorsque je contemple les bois, les vallées, les campagnes, je ne suis pas alors l'interprète enthousiaste de la nature ; je sens seulement une vague harmonie entre la disposition intérieure où me jette ce spectacle, et l'ensemble des objets que j'ai sous les yeux. Pour nous autres Allemands, cette forme de poésie a toujours été notre genre de prédilection. Nous aimons extrêmement les descriptions de la nature, où chacun prend occasion en même temps d'exprimer tout ce que de pareilles scènes font naître dans son âme de beaux sentiments et de jouissances délicieuses. C'est là un chemin battu de la foule et où tout le monde peut entrer; ce caractère est même celui qui domine dans plusieurs odes de Klopstock.

III. — De la Fable.

La fable est la description d'une scène de la nature, prise comme symbole qui exprime une idée générale dans le cercle de la vie et de la conduite humaines, et d'où l'on tire une leçon morale, un précepte de sagesse pratique. Ici, ce n'est pas, comme dans la fable mythologique, la volonté divine qui se manifeste à l'homme par des signes naturels et leur sens religieux : c'est une succession ordinaire de phénomènes d'où se laisse abstraire, d'une manière tout humaine et

toute rationnelle, un principe moral, un avertissement, une leçon, une règle de prudence, et qui, à cause de cela, nous est proposée et mise sous les yeux.

Telle est la place que nous devons donner ici au genre de fables auquel *Ésope* en particulier a donné son nom.

La fable ésopique, en effet, dans sa forme primitive, est une semblable conception. Elle naît de l'observation d'un rapport entre un fait, un événement pris dans la nature, particulièrement dans le règne animal, et un fait analogue de la vie humaine. Ce rapport, saisi dans son caractère général, acquiert un sens, une signification pour l'homme.

Conformément à ce principe, la vraie fable ésopique est la représentation d'une scène de la nature inanimée ou animée, d'un accident de la vie des animaux, qui n'est pas inventé à plaisir, mais recueilli avec son caractère original et vrai, par une observation fidèle; et, ensuite, ce fait est raconté de telle sorte que, mis en rapport avec la vie humaine et son côté pratique, la prudence en tire une règle de conduite et une leçon morale.

La première condition à exiger, c'est que le fait déterminé, qui doit fournir ce qu'on appelle la *morale*, ne soit pas imaginé à plaisir, et surtout dans un sens opposé à la manière dont de pareils incidents se passent réellement dans la nature.

En second lieu, le récit doit rapporter le fait, non dans sa généralité, mais avec son caractère d'individualité, comme événement réel et historique, ce qui n'em-

pêche pas qu'il ne soit pris pour type de tout événement du même genre.

Cette forme primitive de la fable lui donne pour caractère la plus grande naïveté, parce que le but didactique, le développement d'idées générales utiles n'apparaît que tardivement, et non comme quelque chose de prémédité, de cherché de longue main. Aussi, parmi les fables attribuées à Ésope, celles qui offrent le plus d'attrait sont celles qui présentent les caractères précédents. Mais il est facile de s'apercevoir que le *fabula docet* ôte déjà de la vie au tableau et le rend plus pâle ; ou bien alors la morale est si peu d'accord avec la fable, que, souvent, elle en est le contre-pied ; quelquefois on peut tirer plusieurs leçons meilleures que celle qui est donnée.

Quelques exemples serviront à éclaircir cette définition de la fable ésopéenne.

Le Chêne et le Roseau sont assaillis par l'orage ; le faible roseau plie, le chêne robuste est brisé : c'est une chose qui s'est offerte très-souvent à nos yeux, pendant un orage violent. Au point de vue moral, c'est un homme fier, inflexible, en présence d'un autre homme d'une condition humble, qui sait se conserver, par son habileté, dans des rapports de subordination ; tandis que l'autre, par son opiniâtreté, est entraîné à sa perte. Il en est de même de la fable de *l'Hirondelle*, conservée par Phèdre. Les hirondelles voient, avec les autres oiseaux, un laboureur semer la graine du chanvre, avec lequel on fera, plus tard, des filets pour les prendre.

Les prévoyantes hirondelles quittent la contrée, les autres oiseaux ne veulent pas suivre leur exemple : insouciants, ils restent et tombent dans les filets. Ici, encore, un phénomène réel, emprunté à la nature, est donné comme principe de la fable. On sait que les hirondelles, en automne, partent pour les régions du sud, et, par conséquent, ne se trouvent plus dans le même pays à l'époque où l'on prend les oiseaux. On peut en dire autant de la fable de *la Chauve-souris* qui est méprisée le jour et la nuit, parce qu'elle n'appartient ni au jour ni à la nuit. On prête un sens général à de pareils incidents prosaïques en eux-mêmes, quand on en fait l'application à la vie humaine. C'est ainsi qu'il y a de braves gens qui savent tirer de tout ce que leur offre le spectacle de la nature des leçons édifiantes ; mais là, il n'est pas nécessaire que le phénomène naturel proprement dit saute, pour ainsi dire, aux yeux. Par exemple, dans la fable du *Renard et du Corbeau*, le fait réel n'est pas facile à reconnaître au premier coup d'œil, quoiqu'il ne soit pas hors de toute vraisemblance. Les corbeaux et les corneilles ont coutume de pousser un croassement, lorsqu'ils aperçoivent quelque objet étranger, un homme ou un animal. Une pareille analogie se trouve dans la fable de *l'Épine* qui arrache de la laine aux passants, ou blesse le renard qui cherche en elle un abri; dans celle du *Paysan* qui réchauffe une *Couleuvre* dans son sein. D'autres représentent des incidents qui peuvent bien, en effet, se rencontrer dans la vie des animaux : comme dans la première fable d'Ésope, où

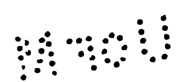
l'Aigle enlève les petits du renard et emporte, avec un morceau de viande dérobé au sacrifice, un charbon ardent qui met le feu à son nid, etc. D'autres enfin renferment des traits de l'ancienne mythologie, comme la fable de l'*Escarbot, de l'Aigle et de Jupiter*. Ici, la circonstance vraie ou non, empruntée à l'histoire naturelle, savoir : la différence du temps de la ponte de l'aigle et de celle de l'escarbot, apparaît aussi bien que l'importance traditionnelle du scarabée ; et le vieux symbole est déjà présenté sous une forme comique, comme il le fut plus tard bien plus encore par Aristophane. Combien de ces fables appartiennent à Ésope lui-même, c'est ce qu'il est impossible de déterminer. On sait seulement qu'un petit nombre, celle de l'aigle et de l'escarbot, par exemple, sont ésopéennes, ou que, du moins, elles sont assez anciennes pour pouvoir être attribuées à Ésope.

Quant à ce personnage lui-même, on raconte que c'était un esclave difforme et bossu. Il vivait, dit-on, en Phrygie, dans une contrée qui marque la transition du symbolisme réel, c'est-à-dire d'un état où l'homme est encore retenu dans les liens de la nature, à une civilisation plus avancée où l'homme commence à comprendre la liberté de l'esprit et à l'apprécier. Aussi, loin de ressembler aux Indiens et aux Égyptiens, qui regardent comme quelque chose d'élevé et de divin tout ce qui appartient au règne animal et à la nature en général, le fabuliste considère toutes ces choses avec des yeux prosaïques. Il n'y voit que des phéno-

mènes dont l'analogie avec ceux du monde moral sert uniquement à l'éclairer sur la conduite qu'il doit tenir. Toutefois, ses idées ne sont que des traits d'esprit, sans énergie ni profondeur, sans inspiration, sans poésie ni philosophie. Ses réflexions et ses enseignements sont pleins de sens et de sagesse ; mais ils ont quelque chose de recherché et d'étroit. Ce ne sont pas les créations libres d'un esprit qui se déploie librement : il se borne à saisir dans les faits que lui fournit elle-même la nature, dans les instincts et les mœurs des animaux, dans de petits incidents journaliers, quelque côté immédiatement applicable à la vie humaine, parce qu'il n'ose pas exposer ouvertement la leçon en elle-même. Il se contente de la voiler, de la donner à entendre ; c'est comme une énigme qui serait toujours accompagnée de sa solution. La prose commence dans la bouche d'un esclave ; aussi le genre tout entier est prosaïque.

Néanmoins, ces anciennes productions de l'esprit humain ont parcouru presque tous les âges et tous les peuples ; et quel que soit le nombre des fabulistes dont puisse se vanter une nation qui possède la fable dans sa littérature, ces poésies ne sont, pour la plupart, que des reproductions des premières fables traduites seulement dans le goût de chaque époque. Ce que les fabulistes ont ajouté à la souche héréditaire et ce qui peut être considéré comme de leur invention est resté bien en arrière des conceptions originales.

Parmi les fables ésopéennes, nous en trouvons beau-



coup qui, pour l'invention et les développements, sont d'une extrême sécheresse. Elles ont été, avant tout, composées pour servir de leçon, de sorte que les personnages, animaux ou dieux, ne sont là que comme un *vêtement* pour la pensée. Elles sont loin d'exprimer avec la même vérité les traits de la vie des animaux. C'est un défaut qui se rencontre quelquefois chez les modernes, par exemple dans la fable de Pfeffel, *le Hamster*. Un hamster, en automne, a amassé des provisions. Un autre, qui n'a pas eu la même prévoyance, se trouve, par sa négligence, réduit à la misère et à la famine. De même de celle du *Renard*, du *Chien de chasse* et du *Lynx*. Ces trois animaux, qui possèdent chacun un talent particulier, le premier la ruse, le second la finesse de l'odorat, et le troisième une vue perçante, vont trouver Jupiter pour obtenir un égal partage de leurs dons naturels. Jupiter y consent : le renard devient fou, le chien impropre à la chasse, et le lynx à la vue d'Argus est atteint de la goutte sereine. Que le hamster n'amasse pas de provisions pour l'hiver, que les trois autres animaux perdent accidentellement leurs qualités distinctives par un partage égal, c'est ce qui est tout à fait contraire à la nature, et, par conséquent, manque de couleur et de vérité. Aussi, sous ce rapport, la fable de *la Cigale et de la Fourmi* est bien meilleure, et celle du *Cerf*, qui, avec son bois magnifique, se plaint de ses jambes de fuseau, nous paraît encore préférable.

On a coutume de se représenter, en général, dans la

fable, la morale comme étant la chose principale. Le fait raconté n'est plus alors qu'un simple vêtement pour la pensée, qui est la leçon, et c'est uniquement pour servir à celle-ci qu'il a été inventé. — Mais de pareils travestissements, surtout lorsque l'incident décrit est en contradiction avec les mœurs des animaux mis en scène, sont des fictions fades au plus haut degré et complétement insignifiantes. Car une fable n'est intéressante que parce qu'elle donne à un objet réel, pris dans la nature, un sens plus général que celui qu'il offre immédiatement par lui-même.

On a supposé aussi que l'essence de la fable consiste en ce que ce sont des animaux qui agissent et conversent à la place des hommes. Cependant, un pareil travestissement ne peut être un objet bien attrayant, lors même que ce serait quelque chose de plus qu'une comédie jouée par des singes et des chiens ; et, ici, c'est précisément le contraste de la nature animale et de ses formes extérieures avec les actions humaines qui, joint à l'habileté des acteurs bien dressés, fait l'unique intérêt du spectacle. Breitinger donne pour ce motif le *merveilleux*, comme faisant le charme propre de ce genre de poésie. Mais, dans les fables primitives, la représentation d'animaux parlants n'est pas donnée comme quelque chose d'extraordinaire et de merveilleux.

Lessing pense que mettre en scène des animaux conserve un grand avantage, celui de rendre *intelligible* l'enseignement moral, et d'en *abréger* l'exposition par la connaissance que nous avons des qualités des ani-

maux. Ainsi, la ruse du renard, la générosité du lion, la gloutonnerie et la férocité du loup, à la place de ces abstractions : *rusé*, *magnanime*, etc., nous mettent sous les yeux une image déterminée et frappante. — Cependant, cet avantage ne change rien d'essentiel au caractère grossier et trivial du simple *travestissement*; et, en général, il est peu avantageux de nous représenter les animaux au lieu des hommes, parce que la forme animale est un masque plus propre encore à cacher qu'à expliquer, pour la raison, l'idée que l'on veut rendre intelligible.

La plus grande fable de ce genre serait l'ancienne histoire de *Reinecke Fuchs* (le roman du Renard); mais elle n'est plus une fable proprement dite.

En effet, nous pouvons encore rattacher ici, comme constituant un troisième degré, les manières suivantes de traiter la fable; mais alors nous commençons à dépasser son cercle propre. Pour qu'une fable offre de l'intérêt à l'esprit, il faut trouver, parmi les phénomènes de la nature, des circonstances qui soient propres à servir de base à des réflexions générales sur la vie et la conduite humaines; et cela de telle sorte qu'à l'élément animal ou physique ne soit pas enlevé son caractère original. Mais, en général, le rapport ou le rapprochement de ce qu'on appelle la morale avec le fait raconté est seulement une affaire d'imagination, une saillie d'esprit personnelle, et, par conséquent, un sujet de plaisanterie. Ce dernier côté est donc celui qui apparaît surtout à ce degré. La fable, dans sa forme extérieure,

est, en effet, prise alors comme une plaisanterie. Gœthe a composé plusieurs poésies de ce genre, qui sont pleines de grâce et d'esprit. Nous citerons celle qui est intitulée *le Clabaud.*

« Nous cheminons en tous sens, courant après le « plaisir et les affaires ; cependant, toujours derrière « nous quelque chose jappe et aboie de toutes ses forces ; « depuis le seuil de la maison le roquet ne nous quitte « pas ; le bruit qu'il fait pendant la route prouve seu- « lement que nous voyageons. »

Dans ce nouveau genre, comme dans la fable ésopique, les personnages empruntés à la nature nous développent, dans leur manière d'être originale et leurs actions, les situations de la vie humaine, les passions et les traits de caractère qui ont le plus d'affinité avec les mœurs des animaux. Tel est le *roman du Renard*, cité plus haut, et qui est plutôt un conte qu'une fable proprement dite. Le fond du poëme, ce sont les mœurs d'une époque d'anarchie, de violence, de perversité, de bassesse et d'incrédulité religieuse, où régnait une apparence de justice dans les relations extérieures de la société civile ; tandis qu'en réalité la ruse, la finesse cauteleuse et l'intérêt triomphaient partout. Ce sont là les mœurs du moyen âge, telles qu'elles apparaissent principalement en Allemagne. Les vassaux puissants montrent bien un certain respect pour le roi ; mais, au fond, chacun fait ce qu'il veut, vole, assassine, opprime les faibles, trompe le roi en sachant se ménager la faveur de la reine ; de sorte que le lien est très-faible

entre toutes les parties du corps social. Tel est le sujet moral qui est représenté, non par des maximes abstraites, mais dans un ensemble de situations et de caractères, et qui, à cause de la perversité qui y règne, se produit sous la forme de la nature animale, comme lui étant convenable. Par là aussi la satire perd son caractère agressif et direct, puisque nous trouvons un tableau semblable dans le règne animal. Le travestissement n'apparaît pas seulement comme emprunté à une circonstance accidentelle et analogue au sujet ; le côté particulier s'efface ; il renferme une certaine généralité, et partout perce cette pensée : *Il en est de même dans le monde où nous vivons*. Maintenant, le côté plaisant consiste dans le travestissement même. Le risible est mêlé au sérieux amer de la chose, parce que la société humaine trouve son image parfaite dans la vie des animaux, et qu'en outre les scènes naïves de la nature animale fournissent une foule de traits capables d'exciter la gaieté. Aussi, malgré toute la violence des mœurs représentées dans ce tableau, nous n'avons sous les yeux qu'une plaisanterie sans méchanceté réfléchie, un comique vrai, sérieux et senti de tout le monde.

IV. — Parabole, Proverbe, Apologue.

1° LA PARABOLE.

La *parabole* ressemble à la fable en ce qu'elle emprunte, comme elle, des circonstances à la vie com-

mune, et leur donne un sens plus élevé et plus général, dans le but de faire comprendre par là et de rendre sensible une vérité morale.

En même temps, elle se distingue de la fable, en ce qu'elle cherche de pareils incidents, non dans la nature et dans le règne animal, mais dans les actions et les circonstances de la vie humaine, telles qu'elles s'offrent communément à tous les yeux. Elle augmente la portée du fait choisi, qui paraît en lui-même de peu d'importance; elle en étend le sens à un intérêt plus général et laisse entrevoir un but plus élevé.

Par là, sous le rapport du *fond*, les idées sont susceptibles d'acquérir plus d'étendue et de profondeur, et, sous celui de la *forme*, la faculté de l'esprit à laquelle est due la comparaison et le développement de la leçon morale commence à prendre un caractère plus important.

On peut considérer comme une parabole composée dans un but entièrement pratique, le moyen qu'emploie Cyrus[1] pour triompher des Perses. Il écrit aux Perses qu'ils aient à se rendre dans un lieu qu'il leur désigne, munis de faucilles. Là, il leur fait défricher, le premier jour, par un travail très-pénible, un champ couvert d'épines. Le jour suivant, après les avoir fait reposer et leur avoir fait prendre un bain, il les conduit dans une prairie et les traite somptueusement. Ensuite, le festin terminé, il leur demande

(1) Hérod., I, c. 126.

quel jour leur a été le plus agréable, de celui-ci ou de la veille. Tous répondent : celui-ci, puisqu'il leur fait goûter le bonheur et la joie ; tandis que le précédent avait été un jour de travail et de fatigues. « Eh bien, reprit Cyrus, si vous voulez me suivre, les jours semblables à aujourd'hui se multiplieront pour vous sans nombre. Si vous ne voulez pas me suivre, attendez-vous, au contraire, à d'innombrables fatigues comme celles d'hier. »

Il y a quelque analogie entre ces *paraboles* et celles que nous trouvons dans l'*Évangile*, bien que le sens de ces dernières soit beaucoup plus profond, plus intéressant et d'une plus haute généralité. La parabole du *Semeur*, par exemple, est un récit dont le sujet est peu de chose en lui-même, et qui n'a d'importance que par la comparaison du royaume des cieux. Le sens de cette parabole est une idée toute religieuse avec laquelle un accident de la vie humaine présente quelque ressemblance ; comme dans la fable ésopique, la vie humaine trouve son emblème dans le règne animal.

L'histoire de Boccace, que Lessing a mise à profit dans *Nathan le Sage*, pour sa parabole des *Trois Anneaux*, présente un sens d'une pareille étendue. Le récit est encore, considéré en lui même, tout à fait ordinaire ; mais il fait allusion aux idées les plus importantes, à la différence et à la pureté relative des trois religions judaïque, mahométane et chrétienne. Il en est de même, pour rappeler les productions les plus récentes du genre, dans les paraboles de Gœthe. Telle est celle

qui est intitulée le *Pâté de chat*, et qui est une épigramme contre Newton. Ces paraboles de Gœthe, comme tout ce qu'il a composé dans le genre de la fable, présentent un ton de plaisanterie mordante par lequel il se soulage de l'ennui et de la mauvaise humeur que lui causent certaines contrariétés de la vie.

2° LE PROVERBE.

Le *proverbe* forme un genre intermédiaire dans ce cercle. En effet, développés, les proverbes se changent tantôt en fables, tantôt en apologues. Ils présentent une circonstance empruntée à ce qu'il y a de plus familier dans la vie humaine et qui doit être prise dans un sens plus général; par exemple: *Une main lave l'autre.* — *Que chacun balaye devant sa porte.* — *Celui qui creuse une fosse pour autrui y tombe lui-même.* — On peut placer également ici les *maximes*. Gœthe en a aussi composé, dans ces derniers temps, un grand nombre qui sont d'une grâce infinie et souvent pleines de profondeur.

Ce ne sont pas là des comparaisons. L'idée générale et la forme concrète ne sont pas séparées et rapprochées. L'idée est immédiatement exprimée dans l'image.

3° L'APOLOGUE.

L'*apologue*, en troisième lieu, peut être considéré comme une parabole qui se sert d'un exemple, non à la

manière d'une comparaison, pour rendre sensible une vérité générale, mais pour introduire sous ce vêtement une maxime qui s'y trouve exprimée. Celle-ci est réellement renfermée dans le fait particulier qui, cependant, est raconté simplement comme tel. Dans ce sens, *le Dieu et la Bayadère* de Gœthe peut être appelé un apologue. Nous trouvons ici l'histoire chrétienne de la Madeleine pécheresse revêtue des formes de l'imagination indienne. La bayadère montre la même humilité, la même force d'amour et de foi. Le dieu la soumet à une épreuve, qu'elle supporte d'une manière parfaite; elle est relevée de ses fautes et rentre en grâce. Dans l'apologue, le récit est conduit de telle sorte que son issue donne elle-même la leçon sans qu'une comparaison soit nécessaire; comme, par exemple, dans *l'Homme qui cherche des trésors* : « Travaille le jour, le soir fais « bonne chère; la semaine est dure, mais les fêtes sont « joyeuses : que ce soit là pour l'avenir ta devise et ton « talisman. »

V. — Des Métamorphoses.

Le troisième genre dont nous avons à parler comme formant contraste avec la fable, la parabole, le proverbe et l'apologue, ce sont les *métamorphoses*. Elles présentent, il est vrai, le caractère symbolique et mytholo-

que ; mais, en outre, elles mettent l'esprit en opposition avec la nature, parce qu'elles représentent un objet de la nature, un rocher, un animal, une fleur, une fontaine, etc., comme une existence de l'ordre spirituel dégradée par un châtiment. *Philomèle*, par exemple, les *Piérides*, *Narcisse*, *Aréthuse*, sont des personnes morales qui, par une faute, par une passion, un crime, ou des actions semblables, ont mérité une peine infinie, ou sont tombées dans une douleur immense. Déchues de la liberté, de la vie de l'esprit, elles sont rentrées dans la classe des êtres de la nature.

Ainsi, d'abord, les objets de la nature ne sont pas considérés ici prosaïquement comme des êtres physiques. Ce n'est plus simplement une montagne, une fontaine, un arbre ; ils représentent une action, une circonstance de la vie humaine. Le rocher n'est pas seulement de la pierre, c'est *Niobé* qui pleure ses enfants. D'un autre côté, cette action est une faute, et la transformation doit être regardée comme une dégradation de l'existence spirituelle.

Nous devons, par conséquent, bien distinguer ces métamorphoses d'hommes ou de dieux en animaux ou en objets inanimés, de la symbolique proprement dite, dans sa période irréfléchie. En Égypte, par exemple, le principe divin est contemplé immédiatement dans la profondeur mystérieuse de la vie animale. En outre, le symbole véritable est un objet sensible qui représente une idée par son analogie avec elle, sans l'exprimer complétement, et de manière que celle-ci est insépara-

ble de son emblême ; car l'esprit ne peut encore se dégager ici de la forme naturelle. Les métamorphoses, au contraire, font la distinction expresse de l'existence naturelle et de l'esprit, et, sous ce rapport, marquent le passage du symbole mythologique à la mythologie proprement dite. La mythologie, comme nous la comprenons, part, il est vrai, des objets réels de la nature, comme le soleil, la mer, les fleuves, les arbres, la fertilité de la terre, etc. ; mais, ensuite, elle leur enlève leur caractère physique, en les individualisant comme puissances spirituelles, de manière à en faire des dieux ayant l'âme et la forme humaines. C'est ainsi, par exemple, qu'*Homère* et *Hésiode* ont donné les premiers à la Grèce sa véritable mythologie, c'est-à-dire, non pas simplement des fables sur les dieux, ou des conceptions morales, physiques, théologiques et métaphysiques sous le voile de l'allégorie ; mais le commencement d'une religion de l'esprit, avec le caractère anthropomorphique.

Dans les *métamorphoses d'Ovide*, on trouve, outre la manière moderne de traiter les mythes, des éléments hétérogènes mêlés ensemble. Ainsi, à côté des métamorphoses qui peuvent être regardées comme un genre particulier de fables mythologiques, on voit disparaître le caractère spécifique de cette forme. C'est particulièrement dans les récits où les personnages qui sont ordinairement considérés comme symboliques ou mythiques, subissent des métamorphoses, et où les éléments qui ailleurs étaient réunis, sont séparés au point que l'idée

et la forme s'opposent et passent l'une dans l'autre. Par exemple, le symbole égyptien et phrygien du *loup* est tellement détourné de son sens primitif, qu'au lieu de désigner le soleil, il représente un roi, et la métamorphose de *Lycaon* en loup est donnée comme une suite de son existence humaine. De même, dans le chant des *Piérides*, les dieux égyptiens, le bœuf, les chats, sont représentés comme de simples animaux, dans lesquels les dieux mythologiques de la Grèce, Jupiter, Vénus, etc., se sont cachés, saisis de peur. Les Piérides elles-mêmes, en punition de ce que, par leur chant, elles osèrent rivaliser avec les Muses, furent changées en pies.

D'un autre côté, les métamorphoses, à cause du caractère spécial de la moralité qui en fait le fond, se distinguent à plus forte raison de la fable. Dans la fable, en effet, si une vérité morale est rapprochée d'une circonstance empruntée à la nature, ce rapport n'a rien de *sérieux;* le domaine de la nature et celui de l'esprit restent séparés; l'esprit n'est pas dégradé en passant à une existence inférieure. Il y a cependant quelques fables d'Ésope qui, avec un léger changement, deviendraient des métamorphoses, par exemple la quarante-deuxième, *la Chauve-souris, l'Épine et le Plongeon*, dont les instincts sont expliqués par les infortunes d'une existence antérieure.

VI. — De l'enigme.

L'énigme se distingue du symbole proprement dit, d'abord, en ce qu'elle est comprise clairement par celui

qui l'a inventée; ensuite, parce que la forme qui enveloppe l'idée et dont le sens doit être deviné, est choisie à dessein. Les véritables symboles sont, avant et après, des problèmes non résolus. L'énigme, au contraire, est, par sa nature même, déjà résolue avant d'être proposée, ce qui faisait dire, avec beaucoup de raison, à *Sancho Pança*, qu'il aurait bien mieux aimé qu'on lui donnât d'abord le mot, et ensuite l'énigme.

Le premier point d'où l'on part dans l'invention de l'énigme, est donc le sens qu'il renferme et dont on a la conscience parfaite.

En second lieu, certaines formes originales, des propriétés singulières, sont empruntées, à dessein, au monde extérieur, et rapprochées d'une manière disparate et frappante, telles, du reste, que le hasard les présente disséminées dans la nature. Par là, manque à ces éléments l'unité intime qui se remarque dans un tout dont les parties sont fortement liées entre elles; et leur combinaison artificielle n'a aucun sens par elle-même. Cependant, sous un autre point de vue, elles expriment une certaine unité, puisque les traits en apparence les plus hétérogènes, sont rapprochés au moyen d'une idée, et offrent une signification.

Cette idée, qui est le sujet d'une proposition dont les attributs n'offrent, en apparence, aucune liaison, est le *mot de l'énigme*, la solution du problème à deviner à travers cette enveloppe obscure et embrouillée. L'énigme, sous ce rapport, est dans le sens ordinaire du terme, le côté *spirituel* du symbole réfléchi; elle met

à l'épreuve l'esprit de sagacité et de combinaison. En même temps, comme forme de représentation symbolique, elle se détruit elle-même, puisqu'elle demande à être devinée.

L'énigme appartient principalement à l'art qui a pour mode d'expression la parole. Cependant, elle peut trouver place dans les arts figuratifs, dans l'architecture, l'art des jardins et la peinture. Sa première apparition, dans l'histoire, remonte à l'Orient, à cette période de transition qui sépare le vieux symbolisme oriental de la sagesse et de la raison réfléchies. Tous les peuples et toutes les époques ont trouvé leur amuse ment dans de pareils problèmes. Au moyen-âge, chez les Arabes et les Scandinaves, dans la poésie allemande, par exemple, dans les combats poétiques qui avaient lieu à Marburg, l'énigme joue un grand rôle. Dans nos temps modernes, elle est déchue de son rang élevé. Elle n'est plus qu'un élément frivole pour la conversation, un trait d'esprit, une plaisanterie de société.

VII. — De l'Épigramme.

Le caractère primitif de l'épigramme est exprimé par le mot lui-même ; c'est une *inscription*. Sans doute, entre l'objet et son inscription, il y a une différence ; mais, dans les plus anciennes épigrammes dont Héro-

dote nous a conservé quelques-unes, nous n'avons pas la description d'un objet faite dans le but d'accompagner l'expression de quelque sentiment de l'âme. La chose elle-même est représentée d'une double manière. D'abord son existence extérieure est indiquée : ensuite, son sens, son explication sont donnés; et ces deux éléments sont étroitement combinés, ils se pénètrent intimement dans l'épigramme qui exprime les traits de l'objet les plus caractéristiques et les plus convenables. Plus tard, l'épigramme perdit, même chez les Grecs, son caractère primitif, et elle dégénéra jusqu'au point d'inscrire, à propos des événements particuliers, des ouvrages d'art ou des personnages qu'elle devrait désigner, des pensées fugitives, des traits d'esprit, des réflexions touchantes, qui se rapportent moins à l'objet lui-même qu'à la disposition toute personnelle de l'auteur, dans son rapport avec lui.

Nous pouvons rattacher à ce genre cette variété infinie de conceptions singulières et frappantes dans lesquelles se montre l'esprit de saillie par des jeux de mots ou des traits piquants, à propos de toutes sortes de situations, d'incidents, et sur toute espèce de sujets. En les analysant, on trouve, d'abord, un objet peu important en lui-même; ensuite une idée originale, inattendue et d'une certaine finesse, qui fait ressortir un rapport auparavant inaperçu, et place l'objet sous un jour nouveau, en lui donnant une signification nouvelle.

Tel est le caractère que l'on trouve dans plusieurs des *Xénies* de *Gœthe* et de *Schiller*, plaisanteries mor-

dantes, bons mots adressés au public et aux auteurs. « Nous pétrissons en silence le salpêtre, le charbon et le soufre... Le feu d'artifice vous plaît-il?... Quelques-unes de nos fusées montent comme des boules brillantes, et d'autres s'enflamment. Nous en lançons aussi plusieurs simplement pour amuser et pour réjouir la vue. »

Beaucoup de ces petites pièces de vers sont, en effet, comme les fusées d'un feu d'artifice. Elles ont causé un vif déplaisir à ceux contre qui elles étaient dirigées, et cela au grand amusement de la meilleure partie du public. On se réjouissait de voir cette tourbe de mauvais ou médiocres auteurs, qui, longtemps, s'étaient posés fièrement et avaient eu le verbe haut, bien et duement souffletés et devenus l'objet de la risée générale.

VIII. — De la Satire.

Dans les théories ordinaires, on a été fort embarrassé de savoir dans quel genre on devait faire rentrer la satire, car elle n'a rien du poëme épique, et elle n'appartient pas, à proprement parler, à la poésie lyrique, puisqu'elle n'exprime pas les sentiments de l'âme, mais l'idée générale du bien, de ce qui doit être, en y mêlant, il est vrai, des particularités individuelles. Ce n'est pas non plus une poésie inspirée par la jouissance intérieure qui accompagne le sentiment de la libre beauté

et qui déborde au dehors. Dans son humeur chagrine, elle se borne à caractériser avec énergie le désaccord qui éclate entre le monde réel et les principes d'une morale abstraite, tels que l'individu les conçoit. Elle ne produit ni véritable poésie ni œuvre d'art véritable. C'est pourquoi la forme satirique ne peut être regardée comme un genre particulier de poésie.

Il s'agit de représenter les efforts que fait l'esprit pour prévaloir sur une forme sociale vieillie, et, en général, sur un monde qui ne lui convient plus. En même temps l'homme se dérobe à la vie réelle, se retire en lui-même et y cherche la satisfaction intime, la paix et le bonheur. Mais, en s'isolant de la nature et de la société, il se condamne à une existence abstraite, bornée, étroite. Il ne peut jouir de la plénitude de sa vie. En face de lui est un monde qui lui apparaît comme mauvais et corrompu. De cette manière l'art prend un caractère sérieux et réfléchi. Retranché dans sa sagesse intolérante, fort et confiant dans la vérité de ses principes et dans son amour de la vertu, il se met en opposition violente avec la corruption du temps. Or, qu'un esprit élevé, une âme pénétrée du sentiment de la vertu, à la vue d'un monde qui, loin de réaliser son idéal, ne lui offre que le spectacle du vice et de la folie, le censure avec indignation, le raille avec finesse et l'accable des traits de sa mordante ironie, il ne peut y avoir là le nœud d'un véritable drame, et autre chose qu'un intérêt prosaïque.

La satire s'est développée surtout chez les Romains;

elle est, comme on le verra, le trait caractéristique de leur littérature (1).

De nos jours, nous ne pouvons avoir de satire. *Cotta* et *Gœthe* ont fondé des prix pour les meilleures poésies satiriques, et aucunes poésies de ce genre n'ont été envoyées. Il faut pour cela des principes fixes, avec lesquels le présent soit en opposition; une sagesse abstraite, une vertu inflexible, énergique, concentrée en elle-même; elle peut bien, sans doute, se poser en contraste avec la réalité, mais non faire de la folie et du vice un tableau vraiment comique, ni reproduire l'harmonie qui est la condition de la beauté.

IX. — Poésie humoristique.

Dans l'*humour*, c'est la personne du poëte qui se met elle-même en scène tout entière dans ce qu'elle a de superficiel à la fois et de profond; de sorte qu'il s'agit essentiellement de se faire valoir en faisant briller son esprit.

L'humoriste ne se propose donc pas de laisser un sujet se développer de lui-même conformément à sa nature essentielle, s'organiser et prendre ainsi la forme artistique qui lui convient. Comme c'est au contraire le

(1) *Voy.* liv. III, *De la Poésie chez les Romains.*

poëte lui-même qui s'introduit dans son sujet, sa tâche consiste principalement à refouler tout ce qui tend à obtenir ou paraît avoir une valeur indépendante et une forme fixe dans le monde extérieur, à l'éclipser et l'effacer par la puissance de ses idées propres, par des éclairs d'imagination et des conceptions frappantes. Par là, le caractère indépendant de l'idée, l'accord nécessaire de la forme et de l'idée, qui dérive de la nature de l'idée même, sont anéantis, et la représentation n'est plus qu'un jeu de l'imagination, qui combine à son gré les objets, altère et bouleverse leurs rapports, un dévergondage de l'esprit qui s'agite en tous sens et se met à la torture pour trouver des conceptions extraordinaires auxquelles l'auteur se laisse aller et sacrifie son sujet. L'illusion naturelle en ceci est de s'imaginer qu'il est très-facile de faire des plaisanteries et des jeux d'esprit sur soi-même et sur tout ce qui se présente, et il n'est pas rare que le lecteur se laisse séduire en effet par la forme humoristique. Mais il arrive souvent aussi que l'humour est fade et insignifiant, lorsque le poëte se laisse aller au caprice de ses idées et à des plaisanteries qui se succèdent sans suite ni liaison, et où les objets les plus hétérogènes sont rapprochés avec une bizarrerie calculée pour produire de l'effet. Plusieurs nations sont indulgentes pour cette espèce d'humour; d'autres sont plus sévères. Chez les Français, en général, le genre humoristique fait peu fortune. Chez nous, il réussit davantage ; nous sommes plus tolérants contre ce qui s'écarte du vrai. Ainsi, *Jean-Paul*, par exemple, est un humo-

riste très-goûté, et cependant plus que tous les autres il cherche à produire de l'effet par des rapprochements bizarres entre les objets les plus éloignés. Il sème au hasard, il entasse pêle-mêle des idées qui n'ont de rapport que dans son imagination. Le fond du récit et la marche des événements est ce qu'il y a de moins intéressant dans ses romans; la chose principale, ce sont toujours les traits et les saillies dont ils sont parsemés. Le sujet n'est qu'une occasion pour l'auteur de déployer sa verve humoristique et de faire briller son esprit. Mais une pareille suite de conceptions, enfantées par le caprice, fatigue bientôt, surtout si nous essayons de pénétrer avec nos propres idées dans ces combinaisons presque indéchiffrables qui se sont accidentellement offertes à l'esprit du poëte. Chez Jean-Paul en particulier, les métaphores, les saillies, les plaisanteries s'entre-choquent et se détruisent; c'est une explosion continuelle dont on est ébloui. Mais ce qui doit se détruire doit auparavant s'être développé et avoir été préparé. D'un autre côté, l'humour, lorsque le poëte manque de fond et n'est pas inspiré par une connaissance profonde de la réalité, tombe facilement dans le sentimental et la fausse sensibilité, ce dont Jean-Paul fournit également l'exemple.

Le véritable humour qui veut se tenir éloigné de cette excroissance de l'art, doit, par conséquent, joindre à une grande richesse d'imagination beaucoup de sens et de profondeur d'esprit, afin de développer ce qui paraît purement arbitraire, comme réellement plein de

vérité, et de faire ressortir du sein de ces particularités accidentelles une idée substantielle et vraie. Pour que le poëte s'abandonne ainsi au cours de ses idées, comme par exemple *Sterne* et *Hippel,* il faut une manière simple et naïve, une allure facile qui trompe l'œil et fasse prendre le change, qui, avec une finesse déguisée sous une apparence frivole, donne précisément la plus haute idée de la profondeur de la pensée. Par cela même que ce sont des traits qui jaillissent au hasard et sans ordre, l'enchaînement intérieur doit être d'autant plus profondément marqué, et au milieu de ces particularités doit percer le rayon lumineux de l'esprit.

X. — Poésie légère (1).

Ce dont il s'agit ici, c'est de rendre l'impression que l'âme éprouve, lorsque douée d'une vive sensibilité elle s'identifie avec son objet. Sans doute, ce sentiment demande à être développé ; mais il se meut dans la sphère tout intérieure de l'imagination et du cœur. Tantôt c'est une pensée fugitive, qui n'est point cependant une fantaisie capricieuse ; tantôt c'est un trait profond qui s'échappe de l'esprit, lorsque celui-ci tout entier occupé

(1) Quant à l'*Idylle* et à la *Pastorale*, on sait que l'auteur les rattache à la *Poésie épique*, voy. t. I, p. 208 et 241 (C. B.).

de son sujet, s'y intéresse vivement et s'en laisse pénétrer.

Nous pouvons, sous ce rapport, comparer cette dernière fleur de la poésie à l'épigramme où elle apparaît dans sa première simplicité. Cette forme se montre pour la première fois lorsque l'expression d'un objet ne consiste pas seulement dans le terme qui le nomme, ni dans une inscription ou une épigraphe qui dit simplement ce qu'il est d'une manière générale, mais lorsqu'il s'y joint un sentiment plus profond, un trait d'esprit, une réflexion pleine de sens, un tour vif et brillant de l'imagination, qui anime et agrandit les plus petites choses par la manière poétique de les saisir et de les représenter.

De pareilles poésies dont le sujet ou l'occasion est le premier objet venu, un arbre, un moulin, le printemps, etc., tout ce qui est animé ou inanimé dans la nature peuvent être d'une variété infinie et naître indistinctement chez tous les peuples. Cependant c'est toujours un genre inférieur, qui devient facilement banal et fade. Partout où les facultés de l'esprit et les formes du langage ont reçu un certain degré de culture, il n'est personne qui ne puisse, si la fantaisie lui en vient, exprimer en vers quelques-unes des situations de la vie, comme chacun est en état d'écrire une lettre. Un pareil genre aussi universellement répandu, sans cesse reproduit sous mille formes, quoiqu'avec des nuances différentes, devient bientôt fastidieux.

Le vrai talent consiste ici à être doué du pouvoir de

se pénétrer, par une sensibilité vive, un sens délicat et une imagination féconde, des diverses situations que l'on veut dépeindre, à s'identifier avec elles, à les animer, et à tirer par là d'une idée commune, une œuvre originale, belle et digne d'intérêt.

Les Perses et les Arabes, dans le luxe oriental de leurs images, dans l'ivresse à laquelle leur imagination toute contemplative, s'abandonne en face du spectacle de la nature, fournissent un brillant modèle pour la poésie actuelle et le sentimentalisme qui règne aujourd'hui. Les Espagnols et les Italiens ont aussi d'excellentes productions en ce genre. *Klopstock*, il est vrai, a dit de *Pétrarque* :

« Pétrarque a chanté Laure dans des vers fort beaux pour ses admirateurs, mais non pour les amants. »

Cependant les poésies d'amour de *Klopstock* sont elles-mêmes remplies de réflexions morales, de vagues aspirations, de soupirs vers le bonheur et l'immortalité; tandis que nous admirons dans Pétrarque la liberté du sentiment, qui s'ennoblit par cela seul que, tout en exprimant le désir de posséder sa bien-aimée, le poëte se satisfait en lui-même. En effet, le désir de la jouissance réelle, qu'il s'agisse de vin ou d'amour, etc., peut bien intervenir dans ces chants; mais l'imagination en éloigne l'objet lui-même dans son propre intérêt. Car cet intérêt, c'est en elle-même qu'elle le puise, dans le plaisir de la création artistique qui lui suffit. Elle se déploie librement sous mille formes, se joue dans ses conceptions, avec la tristesse comme avec la joie. L'artiste répand

ainsi les trésors de son génie. Parmi les poëtes nouveaux qui ont montré cette liberté d'imagination jointe à une sensibilité profonde, *Gœthe* et *Ruckert* occupent le premier rang. — En général, nous ne voyons dans de semblables productions, comme le *Divan occidento-oriental* de *Gœthe*, ni les soupirs d'un amant épris, ni même aucun désir. C'est simplement l'imagination qui se plaît à contempler les objets, qui s'abandonne au torrent de ses impressions, et dans une libre insouciance, s'amuse à jouer avec la rime et la mesure savante des vers. Partout néanmoins respire une satisfaction intime, une sérénité intérieure de l'âme qui dans son essor, plane au-dessus des embarras et des soucis de la vie réelle.

LIVRE TROISIÈME.

DES ÉPOQUES DE LA POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER.

Poésie orientale.

I. — Caractère de la poésie orientale. — Poésie indienne.

En Orient, l'esprit de l'homme plongé dans la contemplation du monde sensible, n'ayant, pour apprécier la réalité, ni mesure ni règle fixe, s'épuise en vains efforts pour pénétrer le sens général de l'univers ; il ne sait employer, pour exprimer les pensées les plus profondes, que des images et des représentations grossières où éclate l'opposition entre l'idée et la forme. L'imagination va ainsi d'un extrême à l'autre, s'élevant très-haut pour retomber plus bas encore, errant sans appui, sans guide et sans but, dans un monde de représentations à la fois grandioses, bizarres et grotesques.

Nous ne devons donc pas chercher le caractère de la véritable beauté dans ces informes et confuses conceptions. Car, au milieu de ces sauts brusques et inconsidérés, de ce passage continuel d'un extrême à l'autre, si nous trouvons de la grandeur et un caractère imposant dans les conceptions générales, nous voyons ensuite l'être absolu, précipité dans les formes les plus ignobles du monde sensible. Le désaccord vient-il à être senti? l'imagination ne sait y échapper que par des contrastes bizarres où se fait remarquer la scission entre les deux éléments, et leur disproportion. Elle étend indéfiniment les dimensions de la forme, s'égare dans des créations gigantesques caractérisées par l'absence de toute mesure; elle se perd dans le vague et l'indéterminé. Par là, en s'efforçant d'atteindre à une conciliation, elle ne parvient qu'à mieux mettre en évidence le désaccord et l'opposition des deux termes.

Nous rencontrons les premiers et aussi les plus grossiers essais de l'imagination principalement chez les anciens *Indous* dont les représentations pèchent, en effet, par le défaut capital que nous venons de signaler. On voit dans ces créations que l'esprit n'est en état de saisir ni l'idée elle-même, ni la réalité dans sa forme véritable et le sens qui lui est propre. Aussi, les Indiens se sont montrés incapables de comprendre les personnes et les événements au point de vue de l'histoire. Le sens historique, en effet, suppose que l'esprit est parfaitement éveillé, calme et de sang-froid, capable de comprendre ce qui est arrivé, les faits dans leur caractère réel et

positif, d'en trouver l'explication naturelle, de rechercher les principes, les fins et les causes. A cette sagesse prosaïque est opposée la tendance à tout ramener à l'absolu et au principe divin, à voir, dans les choses les plus vulgaires et les plus matérielles, une personnification ou une création fantastique des dieux. Dans cette confusion et cet amalgame de l'infini et du fini, se fait remarquer l'absence complète de bon sens, d'esprit positif et de raison. Malgré la fécondité et la hardiesse grandiose de ses conceptions, la pensée se laisse aller aux chimères les plus extravagantes et les plus monstrueuses que puisse créer l'imagination. Des idées les plus élevées, elle se précipite dans la réalité la plus commune, absorbant et détruisant ainsi un extrême par un autre.

Si nous jetons un coup d'œil sur les traits plus déterminés par lesquels se trahit et se caractérise cet état d'ivresse et de délire, dans lequel nous paraît plongé l'esprit humain chez ce peuple, nous n'avons qu'à parcourir ses représentations religieuses, non en elles-mêmes, mais seulement dans les points fondamentaux qui intéressent l'art et la poésie. Ces points principaux sont les suivants :

D'abord, un des développements extrêmes de la pensée indienne est la conception de l'*absolu*, comme l'être simplement universel, qui ne renferme en lui-même aucune distinction, aucune différence, et, par là, reste entièrement indéterminé. Cette abstraction la plus extérieure et la plus superficielle, puisque l'être ainsi conçu est une existence vide, sans fond ni forme réelle, et sans

personnalité, ne laisse aucune prise à l'imagination. C'est un sujet qui ne peut être ni conçu ni représenté sous des formes façonnées par l'art. Ainsi *Brahman*, considéré comme l'être suprême, se dérobe aux sens et à toute perception sensible. Il n'est même pas, à proprement parler, un objet pour la pensée ; car à la pensée appartient essentiellement la conscience de soi-même. Or, la manière dont s'accomplit, dans la religion indienne, la réunion du moi humain avec Brahman, n'est autre chose qu'un effort surnaturel pour s'absorber dans cette abstraction de l'être. Avant d'atteindre ce but, l'homme doit faire en quelque sorte le vide en lui-même ; toute conscience doit être anéantie. Aussi, l'indien ne s'imagine pas que l'union avec *Brahman* soit possible, en ce sens que l'esprit de l'homme ait conscience de cette unité. S'unir à la divinité, c'est perdre le sentiment de soi-même, de l'univers et de sa propre personnalité. Faire le vide en soi-même, s'anéantir, se réduire à l'imbécillité la plus absolue, est donné comme l'état le plus élevé, qui rend l'homme égal au dieu suprême, et l'identifie avec Brahman.

Ce dernier effort de l'abstraction, c'est-à-dire, d'abord, la conception de Brahman comme l'être en soi sans forme et sans attributs ; ensuite ce culte intérieur, purement contemplatif, qui se résout dans l'abrutissement et l'anéantissement, ne peuvent être l'objet de l'imagination et de la poésie. Celles-ci ne trouvent ici d'autre occasion de se développer et d'autre sujet pour leurs représentations, que la description des moyens à

employer pour atteindre à ce but suprême, et de la route qui doit y conduire.

2° Mais, à l'inverse de ce qui précède, l'imagination indienne se précipite immédiatement de cet idéalisme poussé à l'extrême, dans le *naturalisme* le plus effréné. Nous étions transportés au delà du visible et du fini dans l'absolu ; nous nous trouvons tout à coup jetés de nouveau dans le monde des sens et dans ce qu'il y a de plus fini ; nous vivons au milieu de représentations extraordinaires, enfantées par l'imagination dans ce passage alternatif d'un extrême à l'autre. Il semble que nous assistions à une scène d'évocations magiques et de sorcellerie ; les images les plus bizarres et les plus monstrueuses se succèdent sans aucune fixité ; passant d'une forme à une autre, elles affectent les apparences les plus contraires, s'enflent, s'étendent, prennent des proportions gigantesques et démesurées.

Les caractères généraux que nous présentent la *poésie* et la *mythologie indiennes*, sont les suivants :

D'abord, nous rencontrons la plus monstrueuse conception de l'absolu représenté immédiatement par un être réel, sous sa forme naturelle et vivante. Dans le *Ramayana*, par exemple, Rama a pour ami Hanuman, le prince des singes, un des principaux personnages du poëme, et qui signale sa valeur par de brillants exploits. En général, chez les Indiens, le singe reçoit des honneurs divins, et il existe toute une ville de singes. Ainsi, dans le singe comme être réel et individuel, est contemplé l'absolu, cet animal est divinisé. De même

la vache Sabalâ, dans le Ramayana (épisode des Expiations des Vismamitras) paraît investie d'une immense puissance. Il y a plus, il existe des familles indiennes dans lesquelles l'absolu lui-même végète sous la forme d'un homme réel, idiot et imbécile, qui est adoré comme un Dieu vivant et présent. Nous trouvons la même chose dans le Lamaïsme, où un homme réel est également l'objet du culte le plus élevé, comme le Dieu vivant. Mais, dans l'Inde, cette vénération religieuse ne s'adresse pas exclusivement à un seul individu : chaque Brahmane, par cela seul qu'il est né dans sa caste, représente déjà Brahmâ lui-même en personne. La naissance naturelle lui confère immédiatement ce que l'homme ne peut obtenir que par une seconde naissance, la régénération qui consiste à s'identifier avec Dieu, par l'esprit ; de sorte que le plus haut degré de perfection et d'union avec l'Être-Suprême retombe dans les conditions d'un fait tout naturel. En effet, quoique ce soit pour les Brahmanes le plus saint des devoirs de lire les *Védas*, et que, par là, ils puissent contempler la nature divine et en pénétrer les profondeurs, ce devoir peut aussi bien être rempli avec la plus complète absence d'esprit, et sans que cela ôte au Brahmane sa divinité. C'est dans le même sens que les Indiens représentent une des lois de la nature : la génération des êtres. Les Grecs faisaient aussi de l'amour (*Éros*), le plus ancien des dieux. La force génératrice, considérée comme activité divine, est reproduite dans une foule de représentations, d'une manière toute physique,

et les organes de la génération de l'homme et de la femme sont regardés comme ce qu'il y a de plus saint et de plus sacré. Dieu lui-même, lorsqu'il apparaît dans le monde sous les traits de la divinité, laisse sa majesté descendre et se ravaler au niveau des détails de la vie la plus vulgaire et la plus triviale. Ainsi, au commencement du *Ramayana*, il est raconté comment *Brahmâ* vint visiter *Valmiki*, le chantre mythique du Ramayana. Valmiki le reçoit à la façon tout à fait indienne, le complimente, lui présente un siége, lui apporte de l'eau et des fruits. Brahmâ s'assied et force son hôte à en faire autant. Ils restent assis de cette façon pendant assez longtemps, jusqu'à ce qu'enfin Brahmâ ordonne à Valmiki de composer le Ramayana.

Ici s'offre une contradiction qui précipite l'imagination indienne dans un second défaut facile à remarquer dans ses conceptions. En effet, l'invisible, l'absolu est saisi par la pensée comme seul véritablement dieu; d'autre part, les individualités du monde réel sont considérées, dans leur existence immédiate, comme des manifestations divines. Or, l'existence individuelle, qui est forcée d'exprimer l'universel, présente avec l'absolu une disproportion et une contradiction d'autant plus manifestes et plus choquantes.

L'art et la poésie cherchent la première solution de ce désaccord, comme il a été indiqué plus haut, dans l'*absence de mesure* qui caractérise leurs représentations. Les figures, pour atteindre à l'universel et l'exprimer, se perdent dans le colossal, ou tombent dans le

grotesque. Lorsqu'en effet, une image particulière doit exprimer une idée qu'elle ne contient pas ou qui la dépasse infiniment, l'esprit n'est plus satisfait qu'il ne l'ait jetée au-delà de toutes proportions, et n'en ait fait quelque chose de démesuré, de monstrueux. Ici on prodigue principalement les exagérations de la grandeur dans le domaine de l'étendue. On cherche à donner une idée de l'incommensurabilité du temps, ou de l'infini sous le rapport du nombre, par la répétition uniforme du même attribut, en représentant, par exemple, un grand nombre de têtes, de bras, etc. Par là, on s'efforce d'atteindre à l'étendue et à la généralité de la conception. Ainsi l'œuf renferme l'oiseau : cette image devient la représentation démesurée d'un œuf du monde, comme enveloppe de la vie universelle des êtres, où Brahmâ, le dieu générateur plongé dans le repos, passe une année de création, jusqu'à ce que, par la simple pensée, les deux moitiés de l'œuf se séparent et laissent éclore le monde. Maintenant, en dehors de la nature et de son histoire, les individus qui appartiennent à l'humanité et qui représentent une intervention réelle de la divinité, sont tellement effacés en eux-mêmes qu'on ne sait plus distinguer le divin et l'humain, qui paraissent continuellement confondus l'un dans l'autre. Ici se placent les *incarnations* des dieux, en particulier celles de *Vischnou*, le dieu conservateur, dont les actions forment, en grande partie, le sujet des grands poëmes épiques. Par ces incarnations, la divinité intervient et apparaît immédiatement dans le monde.

Telle est, par exemple, *Râma*, la septième incarnation de Vischnou (Râmatschandra). On voit, d'après le caractère particulier des actions, des situations, des idées et des mœurs, que le fond de ces poésies se compose en partie de faits historiques réels, d'actions des anciens rois, qui ont été assez puissants pour fonder un nouvel état de choses et une législation. On se trouve, par conséquent, ici, au milieu de l'histoire et sur le terrain solide de la réalité. Mais, d'un autre côté, tout s'agrandit, s'étend, se perd dans le nébuleux, devient un jeu de l'imagination qui erre dans le vague de la généralité ; de sorte qu'on sent se dérober aussitôt le terrain où l'on avait à peine pris pied, et on ne sait plus où l'on est.

Il en est de même dans le *drame de Sakoûntala.* Au commencement, nous nous trouvons dans un monde enchanté, embaumé des plus doux parfums, où l'on respire l'amour le plus tendre par tous les sens. L'action se passe néanmoins et se développe d'une manière tout humaine ; mais ensuite, nous sommes enlevés tout à coup à la réalité, et transportés à travers les nues dans le ciel d'Indra. Là, tout est changé, et sort du cercle des idées particulières qui avaient fait jusque là le sujet du poëme, pour prendre une signification plus générale, celle de la vie de la nature dans son rapport avec les Brahmanes, et de la puissance que l'homme peut obtenir sur les dieux inférieurs par d'austères pénitences.

Dans cet anéantissement de toute forme précise, et

dans la confusion qui résulte de ce que toujours l'idée la plus élevée est déposée dans des phénomènes incapables, par leur nature finie, de l'exprimer, on peut chercher un reflet du sublime. Dans le sublime, en effet, l'apparence finie exprime l'absolu, mais en le manifestant de telle sorte, que celui-ci s'élève au-dessus d'elle et qu'elle ne peut atteindre jusqu'à lui. Telle est, par exemple, l'idée de l'éternité. Elle est sublime, si on veut l'exprimer par le temps fini, parce que le nombre le plus grand est toujours insuffisant, et peut être sans cesse augmenté sans qu'on arrive jamais au terme. C'est ainsi que l'on dit de Dieu : « Mille ans « sont devant lui un jour. » L'art indien renferme plusieurs conceptions analogues où commence à se faire sentir cette espèce de sublime. Cependant, la différence essentielle qui sépare celle-ci du véritable sublime, est que l'imagination indienne, dans ces sortes de représentations grossières, ne met pas complètement en saillie l'insuffisance et le néant des formes sensibles, comme manifestations de la divinité : elle croit précisément, par cette absence de mesure et de limites, avoir détruit et fait disparaître la différence et la contradiction entre l'absolu et sa manifestation extérieure.

Si la poésie ne nous offre ici rien qui présente le caractère du sublime, nous trouvons encore moins dans ses créations la véritable beauté. Elle nous offre bien, il est vrai, principalement des scènes de la vie humaine pleines d'attrait et de douceur, beaucoup d'images gracieuses et de sentiments tendres, les descriptions de la

nature les plus brillantes, des traits charmants d'une simplicité enfantine et d'une innocence naïve en amour; et en même temps beaucoup de grandiose et de noblesse. Mais, pour ce qui concerne les conceptions fondamentales dans leur ensemble, le spirituel ne peut se dégager du sensible; on rencontre la plus plate trivialité à côté des situations les plus élevées, une absence complète de précision et de proportion. Le sublime n'est que le démesuré, et quant à ce qui touche au fond du mythe, l'imagination saisie de vertige, incapable de maîtriser l'essor de la pensée, s'égare dans le fantastique, ou n'enfante que des énigmes qui n'ont aucun sens pour la raison.

Le mode de représentation le plus pur et le plus élevé que l'art nous présente à ce degré, est *la personnification,* et en général l'emploi de *la forme humaine.* Cependant, comme l'art ne s'est pas encore élevé à la conscience et à la liberté, et que le fond de ses créations n'est qu'une idée abstraite conçue dans sa généralité, ou un élément, une loi de la nature, par exemple, la vie dans les fleuves, les montagnes, les étoiles, le soleil, la *personnification*, quoique l'objet personnifié puisse être d'une nature spirituelle aussi bien que physique, reste encore tout à fait superficielle.

Un autre défaut vient de ce que les événements et les actions, au lieu d'être considérés comme la réalité même ou la manifestation réelle du sujet, trouvent en dehors de lui leur raison et leur sens. Une succession de semblables actions peut bien présenter quelque chose de

suivi et de conséquent dans le développement des idées qu'elles expriment ; mais cette liaison est souvent brisée par l'arbitraire qui se glisse avec la volonté humaine dans la personnification. Dès-lors, les fantaisies les plus insignifiantes et les conceptions les plus élevées s'entremêlent au hasard ; la confusion est d'autant plus grande que l'imagination est moins capable d'établir entre les idées et les formes extérieures un lien étroit et un enchaînement régulier. D'un autre côté, si c'est un phénomène de la nature qui fait le fond tout entier de la personnification, d'abord, il n'est pas digne de porter la figure humaine ; et, ensuite, celle-ci étant seulement propre à exprimer l'esprit, est incapable de représenter ce qui est purement physique.

Sous tous ces rapports, cette personnification ne peut être vraie ; car la vérité dans l'art exige, comme la vérité en général, l'accord parfait de l'intérieur et de l'extérieur, de l'idée et de la réalité. La mythologie grecque, par exemple, personnifie bien aussi la mer, le Scamandre, etc.; elle a ses divinités des fleuves, des nymphes, des dryades ; elle fait en général de la nature le fond de ses dieux à forme humaine. Mais, chez elle, la personnification ne reste pas simplement une représentation extérieure et superficielle : elle crée en même temps des individus dans lesquels le sens physique s'efface, tandis que l'élément humain, au contraire, destiné à représenter une force de la nature, devient le côté saillant et principal. L'art indien reste dans le mélange grotesque de l'élément physique et de l'élément humain ; de sorte

qu'aucun des deux n'obtient son droit et sa place, et qu'ils ne servent qu'à se défigurer mutuellement.

Pour ce qui est des principales conceptions qui appartiennent à cette mythologie, nous devons mentionner la *Trimourti* ou la Trinité indienne. Elle se compose premièrement de *Brahmâ*, l'activité productrice et génératrice, le créateur de l'univers, le souverain des dieux. D'un côté, il existe, comme *Brahman* (l'Être neutre), distinct des êtres les plus élevés. Il est son premier né; mais, d'un autre côté, il est réuni à cette divinité abstraite. En général, chez les Indiens, les différences ne peuvent se maintenir dans leurs limites; elles s'effacent ou se confondent les unes dans les autres. La première représentation de cette divinité offre beaucoup d'attributs symboliques. Elle est représentée avec quatre têtes et quatre bras, avec un sceptre et un anneau; sa couleur est rouge, ce qui indique le soleil, parce que ces dieux portent toujours, en eux-mêmes, quelques emblêmes physiques. Le deuxième dieu de la Trimourti est *Vischnou*, le dieu conservateur; le troisième, *Siva*, le dieu destructeur. Les symboles, pour ces divinités, sont innombrables; car, dans l'ensemble de leurs significations, ils embrassent une infinité d'actions particulières: tantôt ce sont des phénomènes de la nature, les éléments (Vischnou, par exemple, représente quelquefois le feu); tantôt c'est un principe spirituel. Mais tous ces attributs se mêlent et se confondent de mille manières diverses, et se produisent sous les formes les plus opposées.

De Brahman et de la Trimourti, l'imagination in-

dienne passe ensuite à un nombre infini de dieux, qui présentent une foule de formes différentes; car les idées générales qui sont considérées comme constituant l'essence divine, se retrouvent sous mille apparences diverses qui, personnifiées et symbolisées, deviennent elles-mêmes autant de dieux. C'est là ce qui rend très-obscure toute cette mythologie, et il faut s'en prendre à l'indétermination, à l'inconstance d'une imagination qui ne sait se fixer ni s'arrêter; qui, dans ses conceptions, ne traite rien d'après sa nature propre, et intervertit partout l'ordre des choses. Ces dieux subalternes, à la tête desquels se place Indras, représentent principalement l'air et le ciel, les étoiles, les fleuves, les montagnes, les forces générales de la nature, dans les divers moments de leur action, leurs changements, leur influence bienfaisante ou malfaisante, comme principes de conservation ou de destruction.

Mais un des objets sur lesquels l'imagination indienne s'est le plus exercée est la naissance des dieux et de toutes choses, la *théogonie* et la *cosmogonie*. Car ce qui caractérise, en général, cette imagination, c'est sa double tendance à introduire les idées les plus métaphysiques dans les choses sensibles; et, d'un autre côté, à faire rentrer les objets physiques dans des abstractions dépourvues de toute réalité. C'est ainsi que sont représentées la naissance des dieux de l'ordre le plus élevé, l'action et la présence de *Brahmâ*, de *Vischnou*, de *Siva*, dans les existences particulières, dans les montagnes, dans les eaux, dans les actions humaines. D'un autre côté, si chaque di-

vinité particulière est capable de représenter un de ces objets, elle peut aussi prendre un sens plus élevé, et se confondre avec les dieux suprêmes. Les *théogonies* et les *cosmogonies* de ce genre sont très-nombreuses, et varient à l'infini. Aussi, quand on dit que les Indiens se sont représenté la création du monde, la naissance des êtres de telle ou telle manière, cela ne peut être vrai que pour une secte ou un ouvrage particulier : mais, ailleurs, la même chose est racontée tout autrement. L'imagination de ce peuple est inépuisable dans ses fictions.

Une idée qui se reproduit continuellement à travers toutes ces histoires d'origines et qui revient sans cesse, est celle de la *génération naturelle*, mise à la place d'une *création spirituelle*. Quand on connaît cette manière de concevoir les choses, on a la clef d'une foule de représentations qui révoltent, chez nous, le sentiment de la pudeur. L'obscénité, en effet, est poussée à son dernier degré. On en trouve un exemple frappant dans un épisode du *Ramayana*, la descente de Gangâ ; le traducteur anglais n'a pas osé le reproduire. Ce sont des images grossières et absurdes qui choquent à la fois notre imagination et toute raison ; de sorte qu'au lieu de représenter réellement l'idée, elles laissent à peine entrevoir un sens. *Schlegel* aussi s'est contenté de traduire la dernière partie de l'épisode, celle où est raconté le retour de Gangâ sur la terre (1).

Les autres théogonies, celles, par exemple, des reli-

(1) Nous supprimons nous-mêmes le passage cité par Hegel. C. B.

gions scandinaves et de la mythologie grecque, ressemblent, sous un rapport, à celles de l'Inde. Dans toutes, l'idée dominante est toujours celle de la force génératrice et de la génération; mais aucune ne se laisse aller avec une telle licence et une pareille absence de mesure à des représentations aussi grossières. La théogonie d'*Hésiode*, en particulier, est bien plus claire et plus explicite; de sorte qu'en la parcourant, on sait toujours où l'on est. Le sens en est saisi nettement, parce que partout il est manifeste que la forme extérieure n'est donnée que comme telle. Tout est clair, se suit, est fortement lié, et nous ne restons pas enfermés dans le cercle des divinités de la nature.

D'un autre côté, quoique tout occupée à tourmenter la forme sensible, pour créer une multitude de dieux telle que nul autre peuple n'en a produit une aussi prodigieuse variété, l'imagination indienne, dans une foule de représentations et de récits divers, reste toujours absorbée par cette contemplation abstraite du dieu suprême, vis-à-vis duquel toute existence particulière et visible apparaît comme dépourvue de tout caractère divin, incapable d'atteindre jusqu'à lui, et, par là, doit être regardée comme un véritable néant. Cette destruction d'un élément par son opposé constitue précisément, comme il a été dit plus haut, le type particulier de la pensée indienne, et empêche que, dans son sein, l'harmonie ne s'établisse en eux. Aussi, l'art indien ne s'est pas lassé de représenter de mille manières, le renoncement au monde sensible et la puissance de l'esprit

dégagé des liens de la nature. A cette idée appartiennent la description et le tableau des longues *expiations* et des profondes contemplations dont, non-seulement les plus anciens poëmes épiques, le *Ramayana* et le *Mahabarata*, mais encore plusieurs productions poétiques, nous fournissent des exemples remarquables. De pareilles expiations sont, il est vrai, entreprises souvent dans des vues particulières qui ne doivent pas conduire à la suprême purification, à l'union avec Brahman, et à l'anéantissement de tout élément terrestre et fini. Elles peuvent avoir pour motif l'ambition, le désir d'obtenir la puissance d'un Brahmane, etc. ; mais, en même temps, on trouve toujours au fond cette idée : que l'expiation et la méditation profonde qui nous séparent de tout ce qui est particulier et fini, sont supérieures à la naissance dans une certaine caste, aussi bien qu'aux simples puissances et aux divinités de la nature.

II. — Panthéisme oriental. — Poésie mahométane.

Le panthéisme appartient principalement à l'Orient qui conçoit la pensée d'une unité absolue comme Dieu, et de toutes choses comme renfermées dans cette unité. Ainsi, d'abord, le principe divin est représenté comme mmanent dans les objets les plus divers, dans la vie et la mort, dans les montagnes, la mer, etc.; c'est en

même temps l'excellent, le supérieur en toutes choses. D'un autre côté, par cela même que l'unité est tout, et n'est pas plus ceci que cela, qu'elle se retrouve dans toutes les existences, les individualités et les particularités se détruisent et s'effacent ; car, chaque individualité, en elle-même, n'est pas cette unité. L'*Un* est toutes les individualités réunies, qui forment cet ensemble visible. Car, si *l'être unique* est, par exemple, la vie, il est aussi bien la mort, et en même temps il est toute autre chose; de sorte que la vie ou le soleil, la mer, etc., ne constituent pas comme tels le principe divin et l'unité.

Une pareille conception ne peut être exprimée que par la poésie et non par les arts figuratifs, parce que ceux-ci représentent aux yeux, comme présente et permanente, la réalité déterminée et individuelle qui, au contraire, doit disparaître en face de la substance unique. Là où le panthéisme est pur, il n'admet aucun art figuratif comme son mode de représentation.

Comme principal exemple d'une pareille poésie panthéistique, nous pouvons encore indiquer la *poésie indienne* qui, outre son caractère fantastique, a aussi représenté ce côté d'une manière brillante.

Les Indiens, en effet, comme nous l'avons vu, partent de l'être universel et de l'unité la plus abstraite qui ensuite se développe dans des dieux déterminés, la *Trimourti*, *Indra*, etc. Mais l'existence déterminée ne se maintient pas, elle se laisse de nouveau dissoudre. Les dieux inférieurs s'absorbent dans les supérieurs et ceux-ci dans Brahman. Ici, il est déjà manifeste que cet être

universel constitue la base immuable et identique de toute existence. En effet, quoique les Indiens dans leur poésie montrent la double tendance, d'un côté à exagérer les proportions de la forme réelle, afin qu'elle paraisse mieux répondre à l'idée de l'infini, de l'autre à laisser toute existence déterminée s'effacer devant l'unité abstraite de l'absolu, néanmoins, on voit aussi apparaître chez eux la forme pure de la représentation panthéistique au point de vue de l'imagination : celle qui consiste à faire ressortir l'immanence de la substance divine dans tous les êtres particuliers.

On pourrait trouver, sans doute, dans cette conception plus de ressemblance avec l'unité immédiate du réel et du divin qui caractérise la religion des *Parses ;* mais chez les Parses, l'*Un*, le bien suprême, est lui-même une existence physique, la lumière. Chez les Indiens, au contraire, l'*Un*, Brahman, est seulement l'être sans formes qui, lorsqu'il en a pris une, les prend toutes. Manifesté dans une multiplicité d'existences individuelles il donne lieu à ce mode de représentation panthéistique. Ainsi, par exemple il est dit de Krischna (1). « La terre, l'eau, le vent, l'air et le feu, l'esprit, la rai-
« son et la personnalité sont les huit éléments consti-
« tutifs de ma puissance naturelle. Cependant reconnais
« en moi une essence plus haute qui vivifie la terre et
« soutient le monde. En elle tous les êtres ont leur
« origine. Ainsi, sache-le bien, je suis l'origine de cet

(1) Bagavad Gita Lect. VIII, 4 seq.

« univers et sa destruction. En dehors de moi il n'y a « rien au-dessus de moi. Tout ce vaste ensemble d'êtres « se rattachent à moi comme une rangée de perles au « fil qui le retient. Je suis la vapeur dans l'eau, la lu- « mière dans le soleil et dans la lune, le mot mystique « dans les saintes écritures, dans l'homme la force vi- « rile, le doux parfum dans la terre, l'éclat de la flamme, « la vie dans tous les êtres, la contemplation dans les « solitaires. Dans les êtres vivants je suis la force vitale, « dans le sage la sagesse, la gloire dans les hommes il- « lustres. Toutes les existences véritables, visibles ou « invisibles, procèdent de moi. Je ne suis pas en elles, « mais elles sont en moi. L'univers entier est ébloui de « mes attributs, et connais-moi bien : je suis immuable. « Il est vrai, l'illusion divine, Mayâ me séduit moi-même, « Il est difficile de la surmonter ; elle me suit, mais je « triomphe d'elle. » — Dans ce passage, l'unité de la substance universelle est exprimée de la manière la plus frappante, aussi bien comme immanente dans tous les êtres de la nature, que comme s'élevant au-dessus d'eux par son caractère infini.

C'est de la même manière que Krischna dit de lui-même qu'il est toujours dans les diverses existences ce qu'il y a de plus excellent (1). « Parmi les étoiles je suis le soleil qui darde ses rayons; parmi les planètes, la lune; parmi les livres saints, le livre des cantiques; parmi le sens, le sens intérieur; le Mérou parmi les

(1) Lect. x, 21.

montagnes; parmi les animaux, le lion; parmi les lettres de l'alphabet, la voyelle *a;* parmi les saisons, la saison des fleurs, le printemps, etc. »

Cette énumération de ce qu'il y a de meilleur en tout, cette simple succession de formes qui doivent sans cesse exprimer la même chose, malgré la richesse d'imagination qui paraît d'abord s'y déployer, n'en est pas moins monotone au plus haut degré, et, en somme, vide et fatigante, précisément parce que l'idée est toujours la même.

Le *panthéisme oriental* a été développé d'une manière plus élevée, plus profonde et plus libre dans le *Mahométisme*, et en particulier par les *Perses* mahométans.

Ici se présente, principalement du côté du poëte, un caractère particulier.

En effet, tandis que le poëte cherche à voir et voit réellement le principe divin en toutes choses, et qu'il abandonne ainsi sa propre personnalité, il sent d'autant mieux Dieu présent au fond de son âme ainsi agrandie et délivrée, et par là naît en lui cette sérénité intérieure, cette ivresse de bonheur et de félicité propre à l'oriental, qui, en se dégageant des liens de l'existence particulière, s'absorbe dans l'éternel et l'absolu, et reconnaît en tout son image et sa présence. Une pareille disposition a de l'affinité avec le mysticisme. Sous ce rapport, on doit citer, avant tout, *Dschelaleddin-Rumi*, qui nous

fournit les plus beaux exemples. L'amour de Dieu avec lequel l'homme s'identifie, par un abandon illimité, qu'il contemple seul dans toutes les parties de l'univers, auquel il rapporte et ramène tout, constitue ici comme le centre d'où rayonnent toutes les idées et tous les sentiments dans les diverses régions que parcourt l'imagination du poëte.

Dans le sublime, proprement dit, les objets les plus élevés et les formes les plus parfaites ne sont employés que comme un ornement de Dieu, et ne servent qu'à révéler sa puissance et sa majesté, parce qu'ils ne sont mis sous nos yeux que pour le célébrer comme souverain de toutes les créatures; dans le panthéisme, au contraire, l'immanence de Dieu dans les objets élève l'existence réelle, le monde, la nature et l'homme, à une dignité propre et indépendante. La vie de l'esprit communiquée aux phénomènes de la nature et aux relations humaines, anime et spiritualise toutes ces choses, et constitue un rapport tout particulier de la sensibilité et de l'âme du poëte avec les objets qu'il chante. Son cœur, pénétré et rempli de la présence divine, dans un calme inaltérable et une harmonie parfaite, se sent dilaté, agrandi. Il s'identifie en imagination avec l'âme des choses, avec les objets de la nature qui le frappent par leur magnificence, avec tout ce qui lui paraît digne de louange et d'amour; il goûte ainsi une félicité intérieure, plongé qu'il est dans l'extase et le ravissement. La profondeur du sentiment romantique dans l'Occident, montre, il est vrai, le même caractère d'union

sympathique avec la nature ; mais, dans la poésie du nord, l'âme est plus malheureuse et moins libre ; elle renferme plus de désirs et d'aspirations ; ou bien elle reste concentrée en elle-même, toute occupée de soi ; elle est d'une sensibilité susceptible que tout blesse et irrite. Une pareille sentimentalité comprimée, obscure et vague, se fait remarquer dans les chants populaires des nations barbares. Celle, au contraire, que caractérise la liberté et la félicité intérieure, est propre aux Orientaux, principalement aux *Perses mahométans* qui abandonnent pleinement et avec joie leur personnalité, pour s'identifier avec tout ce qui est beau et digne d'admiration, comme avec Dieu même ; et cependant, au milieu de cet abandon, ils savent conserver leur liberté et le calme intérieur vis-à-vis du monde qui les environne. Ainsi, dans l'ardeur brûlante de la passion, nous voyons apparaître la félicité la plus expansive et *la parrhésie* du sentiment révélée dans une richesse inépuisable d'images brillantes et pompeuses. Partout résonne l'accent de la joie, du bonheur et de la beauté. En Orient, si l'homme souffre et est malheureux, il prend cela comme un arrêt irrévocable du sort. Il reste là ferme en lui-même, sans paraître accablé, insensible, sans tristesse ni mélancolie. Dans les poésies de *Hafis*, nous trouvons beaucoup de chants élégiaques ; mais il reste dans la douleur aussi insouciant que dans le bonheur. Il dit, par exemple, quelque part : « Pour rendre grâces au Ciel qui te fait jouir de la pré« sence de ton ami, semblable au cierge, consume-toi

« dans la douleur, et cependant que ta joie n'en soit » pas troublée. » Le cierge apprend à rire et à pleurer à la fois. Il sourit par la lumière sereine de sa flamme, tandis qu'il fond en larmes brûlantes. C'est aussi le caractère de toute cette poésie.

Pour donner quelques images d'un genre plus spécial, les fleurs et les pierreries, et particulièrement la rose et le rossignol, jouent un grand rôle dans la poésie des Perses. Cette animation de la rose et l'amour du rossignol reviennent souvent dans les vers de Hafis. « Parce que tu es la sultane de la beauté, dit-il, garde- « toi de dédaigner l'amour du rossignol. » Lui-même parle du rossignol de son propre cœur. Nous, au contraire, lorsqu'il s'agit, dans nos poésies, de la rose, du rossignol, du vin, etc., nous le faisons dans un sens tout différent et plus prosaïque. La rose n'est donnée que comme ornement. « Couronné de roses, etc. » ou si nous entendons le rossignol, son chant ne fait qu'éveiller en nous des sentiments. Nous buvons le vin, et nous disons qu'il chasse les soucis. Mais, chez les Perses, la rose n'est pas un simple ornement; ce n'est pas seulement une image, un symbole. Elle apparaît elle-même au poëte comme un être animé : c'est une amante, une fiancée. Il pénètre en imagination dans l'âme de la rose. Le même caractère, qui révèle un panthéisme brillant, se montre dans les poésies persannes les plus modernes. M. De Hammer, par exemple, a rendu compte d'une pièce de vers, qui fut envoyée, avec d'autres présents, par le Shah, à l'empereur d'Autriche, en 1819; elle

renferme, en 33,000 distiques, les faits et gestes du Shah qui a donné son propre nom au poëte de la cour.

Goëthe aussi, en opposition avec le caractère mélancolique et de sensibilité concentrée, qui distingue les poésies de sa jeunesse, a éprouvé, dans une époque plus avancée, cette sérénité pleine d'abandon; et, même dans sa vieillesse, comme pénétré du soufffe de l'Orient, l'âme remplie d'une immense félicité, il s'est abandonné, dans la chaleur de l'inspiration poétique, à cette liberté de sentiment qui conserve une charmante insouciance même dans la polémique.

Les divers chants dont se compose son *Divan-occidento-oriental*, ne sont ni des jeux d'esprit, ni d'insignifiantes poésies d'agrément, ni des vers de société; ils ont été inspirés par un libre sentiment plein de grâce et d'abandon. Lui-même les appelle dans son chant à Suleika :

« Des perles poétiques; ton amour, semblable aux « flots de la mer, les a jetées sur le rivage désert de ma « vie; elles ont été recueillies d'une main soigneuse et « rangées sur une parure d'or artistement travaillée. »

« Prends-les, dit-il à sa bien-aimée, suspends-les à « ton cou, sur ton sein, ces gouttes de rosée d'Allah « mûries dans un modeste coquillage. »

Quant à la véritable unité panthéistique, celle qui consiste dans l'union de l'âme avec Dieu, comme présent au fond de la conscience, cette forme subjective se trouve en général, dans la *mystique*, telle qu'elle s'est développée au sein du christianisme. Nous nous conten-

terons de citer, comme exemple, *Angélus Silésius* qui a exprimé la présence de Dieu en toutes choses, la réunion de l'âme à Dieu, celle de Dieu à l'âme humaine, avec une étonnante hardiesse d'idées et une grande profondeur de sentiment. Il déploie, dans ses images, une prodigieuse puissance de représentation mystique. Le panthéisme oriental, au contraire, développe plutôt la conception d'une substance universelle dans toutes les apparences visibles, et l'abandon de l'homme, qui, à mesure qu'il renonce à lui-même, sent son âme s'agrandir, se délivrer des liens du fini, et arrive à la félicité suprême en s'identifiant avec ce qu'il y a de grand, de beau et de divin dans l'univers.

III. — Poésie hébraïque.

L'Être unique, qui est le principe et la fin de l'univers, n'est véritablement considéré comme tel que quand il apparaît comme esprit, comme l'être invisible par opposition au monde et à la nature. L'univers entier alors, malgré la richesse, la grandeur, et la magnificence de ses phénomènes, comparé à l'être véritable n'est plus rien par lui-même, ou il n'est plus qu'une simple création de Dieu soumise à sa puissance et faite pour le servir.

Ce rapport, lorsque l'art en fait le fond de ses conceptions et de ses représentations, fournit une forme de la *poésie* que caractérise le *sublime* proprement dit. Dans le sublime, en effet, le monde qui manifeste l'être infini est rabaissé en sa présence. Cet abaissement est le seul moyen par lequel un Dieu invisible et qui ne peut être exprimé par rien de sensible ou de fini, puisse être représenté par l'imagination.

Nous trouvons cette espèce de sublime, avec son caractère original et primitif, particulièrement dans la pensée religieuse du *peuple juif* et dans sa poésie sacrée; car les arts figuratifs, là où il est impossible de trouver une image visible digne de Dieu, ne peuvent se développer; il n'y a de place que pour la poésie qui s'adresse à l'esprit et s'exprime par la parole.

L'idée dominante de cette poésie, c'est Dieu comme maître du monde son serviteur, Dieu non incarné dans la matière, mais retiré du monde réel dans son unité solitaire. Dieu lui-même, comme l'être absolu et unique, est sans forme visible, et considéré dans cet abstraction il ne peut être manifesté aux sens. Par conséquent, ce que l'imagination est capable de saisir à ce degré de l'art, ce n'est pas Dieu dans son essence pure, puisqu'il défend qu'on le représente sous une forme sensible qui ne répondrait pas à sa grandeur. Le seul fond sur lequel il soit permis à l'art de s'exercer est donc le rapport de Dieu au monde créé par lui.

Dieu est le *créateur* de l'univers : telle est l'expression la plus pure du sublime lui-même. En effet, d'a-

bord, disparaissent les idées de *génération*, d'une simple naissance naturelle des êtres sortant du sein de Dieu. Ces idées grossières font place à celle de la *création* qui a pour auteur une puissance et une activité spirituelles. Dieu dit : « Que la lumière soit, et la lumière fut. » Longin donne cette expression comme l'exemple le plus frappant du sublime. Le Seigneur, la substance unique, passe à la manifestation extérieure ; mais le mode de manifestation est la forme la plus pure, la plus incorporelle, la plus éthérée, *la parole*, l'expression de la pensée comme puissance idéale. Dieu ordonne que ce qui n'est pas soit, et, à sa voix, l'existence se pose silencieusement dans une obéissance muette.

Cependant, Dieu ne passe pas dans le monde créé comme dans sa réalisation visible ; il reste, au contraire, retiré en lui-même, sans que cette existence qui est en face de lui constitue avec lui un véritable dualisme ; car la création est son œuvre ; elle n'a, en présence de lui, aucune existence indépendante ; elle est là seulement pour témoigner de sa sagesse, de sa bonté et de sa justice. L'Être unique est le souverain maître de toutes choses ; il n'est pas présent dans les êtres de la nature ; ceux-ci sont des accidents dépourvus de puissance ; il a pu laisser seulement entrevoir, mais non apparaître en eux l'essence divine. C'est là ce qui constitue le sublime considéré dans Dieu.

Maintenant, puisque d'un côté Dieu est séparé du monde, retiré dans son existence propre et indépendante, et que, d'autre part, le monde se pose en dehors

de lui comme constituant le fini, la création entière, la nature et l'homme prennent un nouvel aspect. Leur but est de représenter le divin, par cela seulement qu'en eux se manifeste l'idée du fini.

La première conséquence qui doit être signalée, sous ce rapport, c'est qu'ici, pour la première fois, la nature et l'homme ne sont plus *divinisés*, et nous apparaissent sous une forme prosaïque. Les Grecs racontent que lorsque les héros qui faisaient partie de l'expédition des Argonautes traversèrent le détroit de l'Hellespont, les rochers qui, jusque-là, s'écartaient et se rapprochaient avec grand bruit, tout à coup se fixèrent sur le rivage, et y prirent racine pour toujours. Il en est de même ici dans la poésie du sublime. A l'infini s'oppose le fini dont l'existence et le caractère sont nettement fixés et rationnellement déterminés ; tandis que, dans les conceptions symboliques, rien n'occupe une place marquée et déterminée. Le fini s'y confond sans cesse avec Dieu qui, lui-même, passe dans la réalité finie. Si, au contraire, nous nous élevons des poésies indiennes à l'*Ancien Testament*, nous nous trouvons sur-le-champ dans un tout autre monde. Quoique les situations soient bien différentes des nôtres et qu'il en soit de même des événements, des actions, des caractères, il nous semble que nous sommes chez nous. Nous avons quitté une région où tout est vertige, rêve et confusion, pour entrer dans des rapports naturels. Nous avons devant nous des figures que nous connaissons, que du moins leur caractère patriarchal nettement déterminé et plein de vérité

rapproche de nous, et qui sont parfaitement intelligibles.

Au moment où la pensée devient capable de saisir la marche naturelle des choses, *le miracle* trouve aussi pour la première fois sa place. Dans l'Inde, tout est prodige, et, par conséquent, rien n'est miraculeux. Dans ce monde où l'ordre naturel est sans cesse interrompu, où tout est enlevé de sa place, où tout est bouleversé, il ne peut y avoir de miracle; car un événement miraculeux suppose une succession régulière et en même temps l'intelligence éclairée de ces lois invariables. L'esprit alors nomme prodige une interruption à cet ordre par une puissance supérieure. Cependant de pareils prodiges ne sont pas le trait caractéristique du sublime, parce que le cours ordinaire des phénomènes de l'univers est tout aussi bien l'effet de la volonté de Dieu et de l'obéissance de la nature, qu'une semblable interruption.

Nous devons chercher, au contraire, le sublime proprement dit dans cette idée : que la création toute entière apparaît, en général, comme une existence finie, bornée, qui ne se conserve pas, ne se supporte pas par elle-même, et doit être, dès lors, considérée comme une œuvre destinée uniquement à servir d'instrument à la glorification et à la louange de Dieu.

Cette reconnaissance du néant de toutes choses et la louange de Dieu sont ce dont l'homme tire alors sa propre dignité, sa consolation et son bonheur.

Sous ce rapport, les *psaumes* nous donnent des

exemples classiques du véritable sublime. Ils ont été représentés, dans tous les temps, comme des modèles où la pensée religieuse est exprimée avec le plus d'éclat, d'élévation et de force. Rien, dans le monde, ne doit prétendre à l'existence indépendante ; car tout est et subsiste uniquement par la puissance de Dieu, et n'est là que pour servir à sa louange, aussi bien que pour exprimer son propre néant. Si, dans le panthéisme précédent, l'imagination se développe avec plus de richesse et d'étendue, nous devons admirer ici la force et l'élévation de l'âme, qui rabaisse toute chose, afin de publier la seule puissance de Dieu. Sous ce rapport, le psaume 103, en particulier, est empreint d'un caractère d'énergie et de grandeur extraordinaires. « La lumière est le vêtement que tu portes, et que tu étends du ciel comme une tente, etc. »

La lumière, le ciel, les nuages, les ailes du vent, ne sont rien par eux-mêmes. C'est un simple vêtement, un char, un messager au service de Dieu. Vient ensuite l'admiration que doit exciter la sagesse divine, qui a tout ordonné et mis à sa place dans cet univers ; les eaux qui s'échappent de leurs sources, les montagnes sur lesquelles habitent et chantent les oiseaux dans les branches des arbres, l'herbe des prairies, le vin qui réjouit le cœur de l'homme, et les cèdres du Liban que le Seigneur a plantés, la mer, dans le sein de laquelle fourmillent des êtres sans nombre, et qui renferme des baleines que le Seigneur a faites pour se jouer dans les abîmes ; enfin, tout ce que Dieu a créé et conserve.

« Si tu caches ta face, Seigneur, ils tremblent; si tu « leur ôtes le souffle qui les anime, ils tombent et ren- « trent dans la poussière. »

Le néant de l'homme est exprimé principalement dans le psaume 89, qui est une prière de Moïse, l'homme de Dieu ; dans ces mots, par exemple : « Ils passent de- « vant toi comme un torrent; ils ressemblent à un « songe, ou à l'herbe des prairies qui fleurit le matin « et le soir est fauchée, se fane et se dessèche; car « nous ne pouvons soutenir ta colère, et ton courroux « nous anéantit. »

Au sublime se rattache donc en même temps, du côté de l'homme, le sentiment de son existence finie, et de la distance infranchissable qui le sépare de la divinité.

Par là même que l'homme se sent dans son indignité en présence de Dieu, c'est dans la crainte de Dieu, dans la frayeur qui le fait trembler devant sa colère, qu'il s'inspire et s'exalte; aussi, nous trouvons exprimées, de la manière la plus vive et la plus saisissante, les souffrances et la tristesse profondes que fait naître le néant de la vie, et, dans les plaintes et les lamentations qui s'échappent du fond de la conscience, nous reconnaissons le cri de l'âme vers Dieu.

Si, au contraire, l'homme, dans sa faiblesse, ose se poser en face de Dieu et lui résister, l'orgueil de cette créature finie qui se prend elle-même pour objet et pour but, devient le *mal.* Le mal et le péché appartiennent seulement à la nature humaine, et ne peuvent pas plus

se trouver dans la substance divine et absolue, que la souffrance et le malheur.

Cependant, malgré son impuissance et son néant, l'homme obtient ici une place plus libre et plus indépendante. Car, d'abord, le caractère immuable de la nature de Dieu, considéré dans sa volonté et ses commandements, fait naître pour l'homme la *loi*. Ensuite, dans le sentiment du sublime, réside également la distinction claire et parfaite de l'humain et du divin, du fini et de l'infini, et, en même temps, est entrée dans la conscience du sujet la notion distincte du bien et du mal, et celle du choix libre par lequel il se décide pour l'un ou pour l'autre. Le rapport avec Dieu, la conformité ou la non conformité à sa loi, présente dès lors un côté qui s'applique à l'individu, à sa conduite et à ses actions morales. En outre, en vivant selon la justice, en accomplissant la loi, il se met en rapport direct avec Dieu, et c'est dans l'obéissance ou la résistance à la volonté divine, qu'il trouve le principe et l'explication de toute sa vie, de son bonheur, de ses jouissances, de sa satisfaction intérieure, ou de ses souffrances et des malheurs qui peuvent l'accabler. Il considère tous ces événements comme des bienfaits et des récompenses, ou comme autant d'épreuves et de châtiments.

IV. — Poésie des Arabes.

Après le sublime, nous pouvons mentionner ici,

d'une manière incidente, une autre conception qui s'est également développée en Orient. En opposition avec l'idée d'un dieu unique et de sa toute-puissance, se manifeste le sentiment de la liberté et de l'indépendance personnelle, autant, du reste, que l'Orient peut permettre le développement d'une pareille tendance. Nous devons la chercher principalement chez les *Arabes*. L'Arabe, dans ses brûlants déserts, au milieu de cette immense mer de sable, le ciel pur au-dessus de sa tête, est forcé par la nature à ne rien attendre que de son propre courage et de la valeur de son bras, ainsi que de ses moyens de conservation, ses chameaux, son cheval, sa lance et son épée. Ici se manifeste, par opposition à la mollesse indienne et à l'abandon de soi-même, aussi bien qu'au panthéisme mahométan plus moderne, la dédaigneuse indépendance du caractère personnel, et un esprit qui laisse aux objets leur réalité limitée et leur caractère déterminé. A cette indépendance de l'individualité qui commence à se montrer, se joignent l'amitié fondée sur un choix libre, l'hospitalité, la noblesse d'âme et l'élévation des sentiments; de même aussi le plaisir infini de la vengeance, le souvenir ineffaçable de la haine qui se satisfait avec une implacable passion et une cruauté parfaitement réfléchie. Tout ce qui se produit sur ce terrain porte une couleur toute naturelle et humaine. Ce sont des actes de vengeance, des traits d'amour, de grandeur d'âme et de dévouement, d'où le fantastique et le merveilleux sont bannis. Tout y est développé dans un ordre fixe et déterminé, selon l'enchaî-

nement nécessaire des choses. Au reste, cette manière de considérer les objets réels, de les ramener à une mesure fixe, de les envisager dans leur force libre, et non par leur côté utile et prosaïque, nous la trouvons déjà chez les Hébreux. L'indépendance énergique du caractère, l'âpreté sauvage de la haine et la soif de la vengeance, se rencontrent dans la nationalité juive à son origine. Ici cependant se fait remarquer une différence : les phénomènes de la nature, auxquels sont empruntées les images les plus fortes, sont décrits moins pour eux-mêmes que pour manifester la puissance de Dieu, vis-à-vis duquel ils perdent toute valeur propre. De même aussi, la haine et la vengeance ne paraissent pas personnelles ; elles se rapportent au service de Dieu, comme haine et vengeance nationale contre tous les peuples étrangers. Sans parler des derniers psaumes, c'est ainsi que les prophètes souhaitent et invoquent souvent le malheur et la ruine des autres nations ; et il n'est pas rare que l'énergie de leur langage soit empruntée à ce sentiment qui se répand en imprécations et en anathèmes.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Poésie grecque.

I. — Caractère général de l'Art et de la Poésie chez les Grecs.

La beauté *classique,* avec les idées et les formes d'une richesse infinie qui composent son domaine, a été donnée en partage au peuple grec ; et nous devons rendre hommage à ce peuple, pour avoir élevé l'art à sa plus haute vitalité. Les Grecs, à ne considérer leur histoire que par le côté extérieur, vivaient dans l'heureux milieu où la liberté personnelle se rencontre avec l'empire des mœurs publiques. Ils n'étaient pas enchaînés dans l'unité immobile de l'Orient, qui a pour conséquence le despotisme religieux et politique, où la personnalité de l'individu s'absorbe et s'anéantit dans une substance universelle, et n'a dès lors aucun droit ni aucun caractère moral. Ils n'allèrent pas non plus jusqu'à ce moment où l'homme se concentre en lui-même, se sépare de la société et du monde qui l'environne, pour vivre re-

tiré en soi, où il ne parvient à rattacher sa conduite à des principes invariables et vrais, qu'en se tournant vers un monde purement spirituel. Mais dans la vie morale du peuple grec, l'individu était indépendant et libre, sans cependant pouvoir s'isoler des interêts généraux de l'État, ni séparer sa liberté de celle de la cité dont il faisait partie. Le sentiment de l'ordre général, comme base de la moralité, et celui de la liberté personnelle, restent, conformément au principe de la vie grecque, dans une inaltérable harmonie. A l'époque où ce principe régna dans toute sa pureté, l'opposition de la loi politique et de la loi morale, révélée par la conscience individuelle, ne s'était pas encore manifestée. Les citoyens étaient encore pénétrés de l'esprit qui faisait le fond des mœurs publiques. Ils ne cherchaient leur propre liberté que dans le triomphe de l'intérêt général.

Le sentiment de cette heureuse harmonie perce à travers toutes. les productions dans lesquelles la liberté grecque a pris conscience d'elle-même, et s'est révélé sa propre essence. Aussi, cette époque du développement de l'humanité est le milieu dans lequel la beauté prend véritablement naissance et commence à étendre son empire plein de sérénité. C'est le milieu de la vitalité libre, qui n'est pas ici seulement un produit immédiat de la nature, mais une création de l'esprit, et, à ce titre, est manifestée par l'art : mélange de réflexion et de spontanéité, où l'individu ne s'isole pas, mais aussi ne peut rattacher son néant, ses souffrances et sa destinée à un principe plus élevé, et ne sait rétablir l'har-

monie en lui-même. Ce moment, comme la vie humaine en général, ne fut qu'une transition ; mais, dans cet instant si court, l'art atteignit le point culminant de la beauté, sous la forme de l'individualité plastique. Son développement fut si riche et si plein de génie, que toutes les couleurs, tous les tons y sont rassemblés. En même temps, tout ce qui avait paru dans le passé y trouve sa place, non plus, il est vrai, comme absolu et indépendant, mais comme éléments accessoires et subalternes. Par là aussi, le peuple grec s'est révélé à lui-même son propre esprit, d'une manière sensible et visible, dans ses dieux. Il leur a donné dans l'art et la poésie une forme parfaitement d'accord avec les idées qu'ils représentent. Grâce à cet accord parfait, qui règne aussi bien dans la poésie que dans la mythologie grecques, l'art a été, en Grèce, la plus haute expression de l'idée de Dieu, et la religion grecque est la religion même de l'art.

Ce qui constitue le caractère essentiel de la poésie grecque et de l'art classique en général, c'est la *personnalité* libre qui se révèle à la fois dans l'idée et dans son expression. L'art classique, libre dans son fond et dans sa forme, ne peut sortir que de l'activité libre de l'esprit individuel qui a une conscience claire de lui-même. Dès lors, le poëte est dans une position différente de celle qu'il occupait dans les temps antérieurs. En effet, son œuvre est la création d'un homme qui se possède,

qui non-seulement sait ce qu'il veut, mais peut ce qu'il veut, qui, par conséquent, sous le rapport de l'idée qu'il songe à représenter, n'a rien de vague et d'obscur dans la pensée, et, quant à l'exécution, ne se trouve arrêté par aucune difficulté technique.

Si l'on examine d'une manière plus approfondie cette position nouvelle du poëte ou de l'artiste, on trouve que sa liberté se manifeste, en effet, sous plusieurs points de vue :

1° Sous le rapport du *fond*, il n'est pas obligé de le chercher avec cette agitation inquiète qui caractérise l'imagination dans l'art oriental. Ainsi, dans l'art indien, l'esprit ne peut venir à bout de s'expliquer clairement l'idée qu'il veut représenter. Cette idée, d'ailleurs, est encore élémentaire; c'est l'absolu tantôt sous la forme physique, tantôt sous celle de l'être universel dans son unité abstraite; ou bien encore, la loi du renouvellement des êtres, les diverses phases de la naissance, de la mort et de la renaissance. La juste appréciation des choses est un fruit plus tardif de la raison. Aussi les représentations de l'art restent encore des énigmes et des problèmes. Elles témoignent seulement de l'effort de la pensée pour atteindre à la clarté, de l'ardeur avec laquelle l'esprit cherche sans repos ni relâche, et ne pouvant trouver, invente. En opposition avec cet obscur tâtonnement, l'artiste ou le poëte trouve son idée toute faite. Elle s'offre à son imagination déjà déterminée dans son caractère essentiel, comme dogme, croyance générale, ou comme événement historique

recueilli et développé par les chants populaires et par la tradition. Mais il n'en conserve pas moins sa liberté vis-à-vis de cette matière qui s'offre indépendante de lui. Sa pensée se dégage de ce travail incessant de création et d'enfantement général des esprits. Il ne se contente point d'aspirer vaguement avec la foule à des conceptions plus pures et plus idéales. Seulement, un sujet lui est offert, qu'il accepte et qu'il reproduit librement de lui-même. Les artistes grecs recevaient leurs sujets de la religion populaire dans laquelle avaient déjà commencé à se transformer les éléments transmis par l'Orient à la Grèce. Phidias emprunta son Jupiter à Homère, et les tragiques eux-mêmes n'inventèrent rien de ce qui touchait véritablement au fond du drame. De même, les artistes chrétiens, Dante, Raphaël, n'ont fait que mettre en œuvre ce qui leur était déjà donné dans les croyances et les idées religieuses.

2° Or, plus le fond que le poëte emprunte à la croyance populaire, aux récits et aux traditions est déterminé et indépendant de son imagination, plus son activité se concentre sur la *forme* extérieure qui convient à un tel sujet. Tandis que le génie oriental s'épuise vainement à essayer mille formes diverses, sans pouvoir rencontrer celle qui est véritablement convenable, et que l'imagination, sans mesure ni règle fixe, s'agite en tous sens pour adapter à une idée vague des images qui lui restent toujours étrangères, le poëte grec s'enferme dans son sujet, dont il sait respecter les limites. En effet, avec le fond, la forme est déterminée par le fond même

auquel elle doit s'appliquer parfaitement, de sorte qu'il paraît seulement exécuter ce qui était déjà tout préparé et donné par l'idée même. Il travaille réellement le fond même, lorsqu'il le dégage des accessoires qui ne lui conviennent pas et qui sont mêlés aux matériaux primitifs.

Mais, quoique dans ce travail rien ne soit abandonné à l'arbitraire et au caprice, le poëte ne se contente pas d'imiter; il ne s'arrête pas non plus à un type immobile, mais il perfectionne le tout. L'art, qui en est encore à chercher et à trouver son véritable fond, néglige plus ou moins la forme; mais là où le perfectionnement de la forme constitue l'intérêt essentiel et le véritable but, avec le progrès de la représentation, le fond aussi se perfectionne insensiblement; le fond et la forme se donnent constamment la main dans leur progrès simultané.

Telle est la manière dont le poëte met en œuvre les éléments qu'il emprunte à un monde religieux déjà existant, les sujets traditionnels et les représentations mythologiques, et les développe librement dans toute la sérénité de l'inspiration.

II. — Rapports de la Poésie et de la Mythologie.

Nous nous bornerons à marquer le centre de ce monde poétique, qui est l'olympe grec.

D'abord, ce monde idéal est-il bien, comme il a été dit plus haut, une création de l'esprit et de l'imagination poétique des Grecs? C'est ce qui semble contredit par ce fait que la mythologie grecque s'appuie sur d'anciennes traditions, et se rattache aux doctrines religieuses des peuples étrangers, et en particulier à celles de l'Orient. Ainsi, Creuzer cherche à retrouver dans Homère, par exemple, les traces des anciens mystères et tous les nombreux affluents dont s'est formé le fleuve de la mythologie grecque : les éléments asiatiques, pélasgiques, dodonéens, indiens, égyptiens, orphiques, etc., à côté des fables infiniment variées qui présentent un caractère indigène, et portent la couleur des influences et des particularités locales. Si l'on admet toutes ces origines étrangères, il implique contradiction, sans doute, au premier coup d'œil, qu'Hésiode et Homère aient pu donner aux dieux leurs noms et leur forme. Mais ces deux choses, la tradition et l'invention poétique, se laissent très-bien concilier. La tradition est la donnée première, le point de départ : elle fournit bien des matériaux; mais elle n'apporte pas avec elle l'idée que chaque dieu doit représenter, et sa forme vraie. Cette idée, les grands poëtes la tirèrent de leur génie propre, et ils trouvèrent aussi, dans le libre exercice de leur imagination, la véritable forme qui lui convenait. Par là, ils sont devenus, en effet, les créateurs de la mythologie que nous admirons dans l'art grec.

Cependant, les dieux grecs n'en sont pas pour cela davantage, soit une invention poétique purement per-

sonnelle, soit une création artificielle. Ils ont leur racine dans l'esprit et les croyances du peuple grec, dans les fondements de la religion nationale ; ce sont les forces et les puissances absolues, ce qu'il y a de plus élevé dans l'imagination grecque, l'essence du bien en général, inspirés au poëte par la Muse elle-même.

Avec cette faculté de libre création, le poëte prend maintenant une position tout autre que celle qu'il avait en Orient. Les poëtes et les sages indiens ont aussi pour point de départ des données premières, les éléments de la nature, le ciel, les animaux, les fleuves, etc., ou la conception abstraite de Brahman, d'un être sans forme et sans attributs. Mais leur inspiration est l'anéantissement même de la personnalité. L'esprit se perd à vouloir représenter des idées aussi étrangères à sa nature intime, tandis que l'imagination, dans l'absence de règle et de mesure, incapable de se diriger, se laisse aller à des conceptions qui n'ont ni le caractère de la liberté, ni celui de la beauté. Il en est comme d'un architecte obligé de s'accommoder d'un sol inégal, sur lequel s'élèvent de vieux débris, des murs à moitié renversés, des collines et des rochers ; gêné par tous ces obstacles, forcé en outre de subordonner son plan à des fins particulières, il ne peut élever que des constructions irrégulières, sans harmonie, et d'un aspect bizarre. Ce qu'il produit n'est pas l'œuvre d'une imagination libre, créant d'après ses propres inspirations.

D'un autre côté, les poëtes hébreux nous donnent les révélations que Dieu leur a faites. Le Seigneur lui-

même a parlé. Ici encore c'est une inspiration qui n'a pas conscience d'elle-même, qui ne s'appartient pas, qui n'émane pas de l'individualité de l'artiste et de l'activité créatrice de son esprit. C'est, du reste, le caractère général du sublime : Dieu, l'Éternel, en se révélant à la créature, ne se communique pas. Toujours une distance infinie les sépare.

Dans l'art grec, au contraire, les poëtes sont bien aussi prophètes et précepteurs. Ils annoncent et révèlent aux hommes ce qu'est l'absolu et le principe divin.

Mais, d'abord, ce qui fait le fond de leurs dieux n'est pas une nature étrangère à l'esprit, ou un dieu unique qui ne permet aucune représentation sérieuse et reste invisible. Ils empruntent leurs idées à l'esprit humain, à la vie humaine, à la substance la plus intime du cœur humain. Aussi, l'homme reste libre et se reconnaît dans ses créations ; car, ce qu'il produit au dehors, n'est que la plus belle manifestation de lui-même.

En second lieu, ils sont, par là même, d'autant plus *poëtes*. Ils façonnent à leur gré le sujet et l'idée de manière à en tirer des figures libres et originales. Sous ce rapport, les Grecs se montrent de véritables poëtes créateurs. Tous ces éléments hétérogènes ou étrangers, ils les jettent dans le creuset de leur imagination ; mais ils n'en font pas un bizarre mélange qui rappelle la chaudière des magiciennes. Tout ce qu'il y a de confus, de matériel, d'impur, de grossier, de désordonné, se consume à la flamme de leur génie. De là sort une création pure et belle, où se laissent entrevoir à peine les matiè-

res dont elle a été formée. Sous ce rapport, leur tâche consistait à dépouiller la tradition de tout ce qu'il y avait en elle de grossier, de symbolique, de laid et de difforme, et ensuite à mettre en lumière l'idée propre qu'ils voulaient individualiser et représenter sous une forme convenable. Cette forme est la *forme humaine*, et elle n'est plus employée ici comme simple personnification des actions ou des accidents de la vie; elle apparaît comme la seule réalité qui réponde à l'idée. Le poëte trouve bien aussi ses images dans le monde réel; mais il doit en effacer ce qu'elles offrent d'accidentel et de peu convenable, avant qu'elles puissent devenir propres à exprimer l'élément spirituel de la nature humaine, qui, saisi dans son essence, sert à représenter les puissances éternelles et les dieux. Telle est la manière libre, quoique nullement arbitraire, dont procède la poésie grecque dans la production de ses œuvres.

En troisième lieu, comme les dieux ne restent pas isolés dans leur existence indépendante, mais prennent une part active aux événements du monde et aux affaires humaines, la tâche des poëtes consiste aussi à reconnaître la présence et l'action des dieux, dans leur rapport avec les choses humaines, à signaler les phénomènes particuliers de la nature, les circonstances fatales de la destinée humaine, où les puissances divines interviennent, et, par là, ils doivent remplir en partie le rôle de *prêtres* et de *devins*. Nous autres modernes, au point de vue de notre prosaïque réflexion, nous expliquons les phénomènes de la nature par des lois et des forces géné-

rales, les actions des hommes par leurs vues personnelles et par les desseins dont ils poursuivent de propos délibéré l'exécution. Les poëtes grecs, au contraire, voyaient partout le divin autour d'eux, et, en représentant les actions humaines comme des actions divines, ils montraient par là les différents aspects sous lesquels les dieux révèlent leur puissance. En effet, un grand nombre de ces manifestations divines ne sont autre chose que des actions humaines dans lesquelles intervient telle ou telle divinité. Si nous ouvrons les poëmes d'Homère, nous n'y trouvons presque aucun événement important qui ne soit expliqué par la volonté ou l'influence directe des dieux. Ces sortes d'interprétations sont la manière de voir, la croyance, qui se forme d'elle-même dans l'imagination du poëte. Aussi, Homère les exprime souvent en son propre nom et ne les met qu'en partie dans la bouche de ses personnages, prêtres ou héros. Au commencement de l'Illiade, par exemple, il a déjà lui-même expliqué la peste qui afflige le camp des Grecs (1) par le courroux d'Apollon, irrité contre Agamemnon de ce qu'il n'avait pas voulu rendre à Chrysès sa fille captive; il fait ensuite plus loin (2) prédire aux Grecs le même fléau par Chalcas.

Il en est de même du récit de la mort d'Achille, dans le dernier chant de l'Odyssée. Les ombres des amants conduits par Hermès, dans la prairie où fleurit l'aspho-

(1) I, v. 9-12.
(2) I, v. 94-100.

dèle, y rencontrent Achille et les autres héros qui ont combattu devant Troie, Agamemnon lui-même, qui leur raconte la mort du jeune héros. « Les Grecs avaient combattu tout le jour (1). Lorsque Jupiter eut séparé les deux armées, ils portèrent le noble corps sur les vaisseaux, le lavèrent et l'embaumèrent en versant des larmes. Alors on entendit sortir du sein de la mer un bruit divin, et les Achéens effrayés se seraient précipités vers leurs vaisseaux, si un vieillard, un homme, dont les années avaient mûri l'expérience, dont l'avis avait déjà bien des fois prévalu dans les conseils, ne les avait arrêtés. » Il leur explique le phénomène en leur disant : « C'est la mère du héros qui vient du fond de l'Océan avec les immortelles déesses de la mer pour recevoir le corps de son fils. A ces mots, la frayeur abandonne les sages Achéens. » Dès lors, en effet, il n'y eut plus pour eux rien d'étrange. Quelque chose d'humain, une mère, la mère éplorée du héros, vient au-devant de lui. Elle a entendu leurs cris de douleur, elle a vu leurs larmes ; Achille est son fils ; elle mêle ses gémissements aux leurs. Puis Agamemnon, se tournant vers Achille, continue à décrire la douleur générale : « Autour de toi « se tenaient les filles du vieil Océan, poussant des cris « de douleur. Elles étendirent sur toi des vêtements « parfumés d'ambroisie. Les Muses aussi, les neuf sœurs « firent entendre, chacune à leur tour, un beau chant « de deuil, et alors, il n'y eut pas un Argien qui pût re-

(1) Odyss., XXIV, v. 41-63.

« tenir ses larmes, tant le chant des Muses avait ému « tous les cœurs. »

Une autre apparition divine dans l'Odyssée m'a toujours vivement frappé sous le même rapport : « Ulysse (1), jeté sur le rivage des Phéaciens, assiste à des jeux publics. Piqué des reproches que lui adresse Euryale, parce qu'il a refusé de prendre part au jeu du disque, il lui répond d'abord, en lui lançant un regard sombre, par des paroles vives et amères ; puis il saisit un disque plus grand et plus lourd que les autres et le lance bien au delà du but. Un des Phéaciens marque la place et s'écrie : « Un aveugle même pourrait voir la pierre ; elle « n'est pas confondue avec les autres, mais bien au delà. « Dans ce combat, tu n'as pas à craindre qu'aucun « Phéacien atteigne aussi loin que toi, ou te surpasse. » « Ainsi parla le Phéacien, et Ulysse, l'infortuné, le divin « Ulysse se réjouit d'avoir trouvé dans ces jeux un « homme bienveillant pour lui. » Or, ce mot, par lequel le Phéacien applaudit au succès d'Ulysse, Homère l'interprète comme une apparition de Minerve, la divinité amie et protectrice du héros.

III. — Caractères principaux de l'idéal grec dans les divinités de la mythologie.

Maintenant s'élève une autre question : Quelles sont

(1) Odyss., VIII, v. 159-200.

les créations que l'art et la poésie enfantent par de pareils procédés? Quels sont les caractères des nouveaux dieux de l'art grec?

Les dieux apparaissent comme des puissances impérissables, dont l'inaltérable majesté s'élève au-dessus des conditions de l'existence particulière; dégagés de tout contact avec ce qui est étranger ou extérieur, ils se manifestent uniquement dans leur nature immuable et leur indépendance absolue.

Mais, d'un autre côté, ces dieux ne sont pas de simples abstractions, des généralités spirituelles, ce qu'on appelle des existences universelles purement idéales; ce sont aussi de véritables individus, et, à ce titre, chacun d'eux apparaît comme un idéal qui possède en lui-même la réalité, la vie, par conséquent une nature déterminée, c'est-à-dire, comme esprit, un *caractère*.

Sans caractère, aucune individualité ne se manifeste. Les dieux spirituels renferment donc, comme partie intégrante d'eux-mêmes, une puissance déterminée de la nature, avec laquelle se fond un principe moral également déterminé et qui assigne à chaque divinité un cercle limité où doit se déployer son action exclusive. Les différents attributs, les traits distinctifs qui proviennent de cette particularisation, ramenés à l'unité, constituent le caractère propre de chacun des dieux.

Néanmoins, dans le véritable idéal, ce caractère déterminé ne doit pas se resserrer au point d'être exclusif; il doit se maintenir dans une juste mesure et retourner à la généralité qui est l'essence de la nature divine.

Ainsi, chaque dieu, en tant qu'il est en même temps une individualité déterminée et une existence générale, est, à la fois, la partie et le tout. Il flotte dans un juste milieu entre la pure généralité et la simple particularité. C'est là ce qui donne au véritable idéal de l'art classique cette sécurité et ce calme infinis, une sérénité exempte de soucis, et une liberté qui ne rencontre aucun obstacle.

Si donc nous considérons de plus près le cercle des principales divinités grecques, d'après leur caractère fondamental et simple, nous trouvons bien, il est vrai, des différences essentielles et une hiérarchie fortement déterminée ; mais, dans les points particuliers, ces différences s'effacent toujours ; la rigueur des distinctions est tempérée par une inconséquence qui est la condition de la beauté et de l'individualité. Ainsi, *Jupiter* possède la souveraineté sur les dieux et sur les hommes ; mais sans cependant, par là, mettre en péril la libre indépendance des autres dieux. Il est le dieu suprême ; toutefois sa puissance n'absorbe pas la leur. Il a, il est vrai, un rapport avec le ciel, l'éclair et la foudre, avec le principe de la vie et de la génération dans la nature ; néanmoins, il est plutôt encore, et d'une manière plus spéciale, la puissance de l'État et de l'ordre établi par les lois, le lien sacré des conventions humaines, du serment, de l'amitié et de l'hospitalité, en général, le principe qui unit les hommes, qui est la base de la vie et des mœurs sociales. Il représente aussi la supériorité du savoir et de l'esprit. Ses frères règnent sur la mer et sur

le monde souterrain. *Apollon* apparaît comme le dieu qui a la science en partage, comme l'expression et la belle représentation des intérêts de l'esprit, comme précepteur des Muses. « *Connais-toi toi-même*, » telle est l'inscription de son temple à Delphes, précepte qui n'a pas trait seulement à la faiblesse et aux défauts de l'esprit humain, mais exprime son essence et se rapporte à l'art et a toute conscience de soi-même. La ruse et l'éloquence, l'habileté dans les affaires, dans les négociations et en général dans tout cet ordre inférieur de relations sociales où il entre beaucoup d'immoralité, mais qui n'en jouent pas moins un rôle essentiel dans la vie humaine, sont les attributions d'*Hermès*. Il est aussi chargé de conduire les âmes aux enfers. La force militaire est le trait caractéristique de *Mars*. *Vulcain* est habile dans les arts mécaniques. L'inspiration poétique qui renferme un élément sensible, la vertu inspiratrice du vin, les jeux, les représentations dramatiques, sont attribuées à *Bacchus*. Les divinités de l'autre sexe parcourent un semblable cercle d'idées. Dans *Junon*, le lien moral du mariage est le caractère principal. *Cérès* a enseigné et propagé l'agriculture ; elle a procuré aux hommes les deux avantages que renferme l'agriculture : d'abord, l'art de faire croître les productions de la terre qui servent aux besoins de la vie, puis l'élément moral de la propriété et celui du mariage avec lesquels commencent la civilisation et l'ordre social. De même, *Minerve* est la modération, la prudence et la sagesse ; elle préside à la législation. Elle est aussi l'adresse indus-

trieuse dans les arts manuels et la valeur militaire. En même temps, la vierge guerrière, pleine de sagesse et de raison, est la personnification divine du génie athénien ; c'est l'esprit libre, original et profond de la ville d'Athènes; elle le représente objectivement comme une puissance dominatrice qui a droit à des honneurs divins. *Diane*, entièrement différente de la Diane d'Éphèse, a, comme trait essentiel de son caractère, la fierté dédaigneuse de la chasteté virginale. Elle aime la chasse et elle est, en général, la jeune fille non d'une sensibilité discrète et silencieuse, mais d'un caractère sérieux et sévère, qui a l'âme et la pensée hautes. *Vénus* (Aphrodite) avec l'*Amour* charmant qui, après avoir été l'ancien *Eros* titanique, est devenu un enfant, représente l'attrait mutuel des deux sexes et la passion de l'amour.

Telles sont les principales idées qui forment le fond des divinités spirituelles et morales. Pour ce qui concerne leur représentation sensible, c'est surtout la sculpture qui est capable d'exprimer ce côté *particulier* de la nature des dieux. En effet, si elle exprime l'individualité dans ce qu'il y a de plus original, par là même elle dépasse cette grandeur immobile, cette roideur des premières statues; ce qui ne l'empêche pas de réunir et de concentrer la multiplicité et la richesse des qualités individuelles dans cette unité de la personne que nous appelons le *caractère*. C'est ce dernier qu'elle met sous les yeux dans toute sa clarté et sa simplicité; elle fixe dans les statues des dieux son expression la plus parfaite et arrête sa forme définitive. En effet, l'idée que nous nous

formons d'une divinité dans notre imagination, quant à son existence extérieure et à sa manière d'être réelle, est toujours indéterminée, même lorsque la poésie nous fait connaître le personnage par une foule d'histoires, d'actions et de circonstances. Il résulte de là que, sous un rapport, la sculpture est plus idéale que la poésie; tandis que, d'un autre côté, elle individualise le caractère des dieux en les représentant sous la forme humaine entièrement déterminée. Elle accomplit ainsi l'anthropomorphisme de l'*idéal classique*. Comme étant cette représentation parfaite de l'idéal réalisé dans une forme extérieure adéquate à son idée, les images de la sculpture grecque sont des figures idéales au plus haut degré. Elles sont des modèles absolus et éternels, le point central de la beauté classique; et leur type doit rester la base de toutes les autres productions de l'art grec où ces personnages entrent en mouvement, se manifestent dans des actions et des circonstances particulières.

IV. — Des origines communes de la Poésie et de la Mythologie grecques.

1° La *première source*, qui est aussi la plus abondante, ce sont les *religions symboliques* de la nature qui servent de base à la mythologie grecque. Mais comme les particularités empruntées aux anciens mythes sont attribuées

à des dieux qui sont des personnes morales, elles doivent perdre nécessairement leur caractère symbolique. Elles ne peuvent conserver leur sens primitif, différent de celui que renferment les nouvelles divinités. L'élément symbolique est absorbé dans le mythe nouveau, et, comme il ne fait pas cependant partie de l'essence même du dieu, comme il est seulement une particularité accessoire, il tombe au niveau d'une histoire extérieure, d'une action ou d'une circonstance accidentelle qu'on attribue à la volonté du dieu, dans telle ou telle situation particulière. C'est ainsi que nous voyons reparaître ici toutes les traditions symboliques des anciennes poésies sacrées. Les faits prennent la forme d'événements tout humains; le mythe devient une histoire où les dieux sont en scène, et qui n'a pu être inventée à plaisir par le poëte. Quand, par exemple, Homère raconte que les dieux ont quitté l'Olympe pour assister, pendant quinze jours, à un festin chez les sages éthiopiens, si c'était là simplement une fable imaginée par le poëte, ce serait, il faut l'avouer, une pauvre invention. Il en est de même du récit de la naissance de Jupiter. Chronus avait dévoré tous les enfants qu'il avait engendrés. Rhéa, son épouse, étant enceinte de Jupiter, se retira en Crète, et là elle donna le jour à un fils. Cependant elle présenta et fit avaler à Chronus, à la place de l'enfant, une pierre qu'elle avait enveloppée d'une peau. Plus tard, Chronus revomit tous ses enfants. Cette histoire, comme invention personnelle du poëte, serait puérile; mais on y entrevoit les traces d'un sens symbolique qui s'est

perdu, et le fait apparaît maintenant avec son caractère tout matériel.

On peut en dire autant de la *fable de Cérès et de Proserpine*. Ici c'est l'ancienne idée symbolique du grain de blé enseveli dans la terre et qui, après avoir germé, reparaît à la lumière. Le mythe rapporte que Proserpine jouait avec des fleurs dans une prairie, et cueillait le narcisse odorant qui porte cent fleurs sur une seule tige. Tout à coup la terre s'entr'ouvre, Pluton sort de ses entrailles, enlève la jeune déesse sur son char d'or, et malgré ses cris, l'emporte dans les enfers. Alors Cérès, dans sa douleur de mère, parcourt toute la terre pour retrouver sa fille, mais vainement. Enfin Proserpine retourne dans le monde supérieur; mais Jupiter n'a accordé cette permission qu'à condition que Proserpine n'aura pas mangé, dans les enfers, la nourriture des dieux. Par malheur, elle avait mangé dans l'Élysée une grenade, et, à cause de cela, elle ne doit retourner dans le monde supérieur que pendant le printemps et l'été. — Ici encore, le sens général n'a pas conservé sa forme symbolique; il a fait place à un événement tout humain qui laisse entrevoir l'idée seulement de loin, et par quelques traits extérieurs. De même, les surnoms des dieux représentent souvent de semblables éléments symboliques, mais qui ont dépouillé cette forme et ne servent plus qu'à donner à l'individualité une plus parfaite détermination.

2° *Une seconde source*, pour ces sortes de particularités qui s'attachent au caractère individuel des dieux, se

trouve dans les *rapports de localité*, et cela, aussi bien en ce qui touche la nature propre de chaque divinité, qu'en ce qui concerne la propagation, le développement de son culte et les endroits où elle est spécialement honorée.

C'est ainsi, par exemple, que Pausanias nous fait connaître une foule de fables locales, de peintures, de tableaux, de récits populaires, qu'il avait trouvés dans les temples, dans les lieux publics, dans les trésors des temples, dans les endroits où quelque événement important s'était passé. De même, dans les mythes grecs, les anciennes traditions locales importées de l'étranger se mêlent et se combinent avec les fables indigènes, et toutes offrent plus ou moins un rapport avec l'histoire, la naissance et la fondation des États, principalement lorsque cette origine est la colonisation. Mais maintenant, comme ces matériaux si divers ont perdu leur signification primitive en subissant l'empreinte du caractère général des dieux, parmi ces histoires il en est qui doivent nous paraître fantastiques, bizarres et dénuées de sens. Ainsi, par exemple, *Eschyle*, dans son *Prométhée*, raconte les courses vagabondes d'Io, avec toute la rudesse et la simplicité qui caractérisent un bas-relief antique, sans laisser entrevoir un sens moral, un seul trait qui ait rapport à l'histoire des peuples ou au cours des phénomènes de la nature. Il en est de même de Persée, de Bacchus, etc., mais particulièrement de Jupiter, de sa nourrice, de ses infidélités à l'égard de Junon, qu'un jour il suspend par les pieds après y avoir attaché une enclume, et laisse ainsi flotter entre le ciel et la

terre. Dans Hercule aussi se trouvent rassemblés les éléments les plus nombreux et les plus divers ; ils ont pris dans ces fables un aspect tout humain, et se présentent sous la forme d'événements accidentels, d'actions héroïques, de passions, d'adversités et d'autres aventures.

Les origines nationales qui se rattachent aux temps héroïques et à des traditions étrangères doivent avoir aussi déposé leurs traces dans l'histoire particulière des dieux. Ainsi, un grand nombre de traits, dans les nombreuses fables sur les dieux, ont certainement rapport à des personnages historiques, à des héros, à d'anciennes races, à des événements naturels, tels que des guerres et des combats ; et, comme la diversité des familles et des races est le fait qui sert de base à la formation des États, les Grecs avaient aussi des dieux particuliers à la famille et à la race, leurs pénates, et en même temps des divinités tutélaires des villes et des États particuliers.

Maintenant, comme la divinité se manifeste à l'imagination sous des traits sensibles et qu'elle est même représentée par la sculpture sous une forme corporelle et réelle à laquelle l'homme adresse ses hommages, ce rapport fournit de nouveaux matériaux qui entrent dans le cercle des particularités positives et accidentelles. Les différentes espèces d'*animaux*, par exemple, ou de *fruits* qui sont offerts à chaque dieu, le *costume des prêtres* et du peuple, la nature et l'*ordre des cérémonies*, tout cela fournit une très-grande variété de traits particuliers qui distinguent les dieux et présente un caractère plus ou moins symbolique. Ici, par exemple, se place la

couleur des vêtements, celle du vin dans le culte de Bacchus, la peau de chevreuil dont s'enveloppaient les initiés dans les mystères, l'habillement propre à chacun des dieux, et leurs attributs, l'arc d'Apollon Pythien, le fouet, le bâton et une foule d'autres accessoires. Toutes ces choses perdent cependant peu à peu leur sens par un effet de l'habitude. L'usage familiarise avec elles à un tel point qu'on ne songe plus à leur origine. Si, par exemple, chez nous, les enfants allument, en été, le feu de la Saint-Jean, ou ailleurs forment des danses, lancent des pierres dans les fenêtres, c'est un usage simplement extérieur dont la signification se perd dans le passé. Il en était de même des danses auxquelles se livraient les jours de fêtes, chez les Grecs, les jeunes garçons et les jeunes filles, et dont les entrelacements et les évolutions imitaient, comme les détours des labyrinthes, le mouvement régulier des planètes. On ne danse plus pour exprimer des idées. L'intérêt de la danse s'arrête à la danse même, à la beauté et à la grâce des mouvements, à la joyeuse gaieté qui anime la fête. Ainsi le sens symbolique primitif a fait place à une simple représentation dont les particularités s'adressent à notre imagination ; celles-ci nous plaisent comme un conte, ou comme, dans une description historique, la forme pittoresque et la couleur locale qui rendent les objets présents à nos yeux.

Ces matériaux, lorsque l'imagination s'en est emparée et les a mis en œuvre, donnent aux dieux grecs l'apparence et le charme de l'humanité vivante. Ces puis-

sances, d'ailleurs générales, sont par là ramenées à la réalité individuelle qui se compose d'un élément absolu et de formes extérieures et accidentelles. La notion fondamentale, toujours vague et indéterminée, se trouve ainsi définie d'une manière plus précise; elle offre plus de richesse dans son développement. Mais nous ne devons pas attribuer une plus grande valeur aux histoires spéciales et à ces traits particuliers de caractère; car ces éléments, qui avaient à leur origine un sens symbolique, ne sont plus maintenant destinés qu'à compléter l'individualité des dieux, à leur donner une forme plus déterminée et plus sensible, plus humaine, à ajouter, par ces détails souvent peu dignes de la majesté divine, le côté de l'arbitraire et de l'accidentel qui appartient à l'individualité.

3° Enfin une *troisième source*, pour la détermination plus précise du caractère des dieux, est donnée par leur *rapport avec le monde réel* et ses phénomènes divers, avec les *actions* et les *circonstances de la vie humaine*. Car, s'il est vrai que les dieux grecs, comme personnes morales, se sont formés des éléments de la nature, auparavant symbolisés, et des puissances de l'âme humaine, ils doivent rester, malgré leur indépendance spirituelle, dans un rapport continuel et d'autant plus intime avec la *nature* et avec l'*homme*. Ici donc, comme nous l'avons déjà fait observer, l'imagination du poëte se répand, comme une source intarissable, en histoires particulières, en traits de caractère, en actions qui sont attribuées aux dieux. Le problème de l'art, sous ce rapport

consiste à combiner, d'une manière naturelle et vivante, l'action des personnages divins avec les actions humaines, à rattacher toujours le côté accidentel et particulier des choses au point de vue religieux, comme nous disons, par exemple, dans un autre sens, il est vrai : « Tel ou tel événement vient de Dieu. » Dans les circonstances critiques de la vie commune, dans leurs besoins, leurs craintes et leurs espérances, les Grecs avaient recours aux dieux. Alors s'offraient différents phénomènes extérieurs que les prêtres regardaient comme des présages, et qui avaient une signification relative aux intérêts et aux situations de la vie humaine. S'il se présente quelque danger ou quelque malheur, le prêtre doit en expliquer la cause, connaître la volonté des dieux et donner les moyens d'éviter le malheur.

Maintenant, les poëtes, dans leurs interprétations, vont encore beaucoup plus loin, parce qu'ils attribuent presque toujours aux dieux et à leur intervention les grandes passions et les grands motifs qui déterminent les actions humaines ; de sorte qu'en agissant par eux-mêmes les hommes semblent en même temps les ministres des dieux et les instruments de leurs desseins. La matière de ces conceptions poétiques est empruntée aux circonstances ordinaires de la vie, et le poëte alors fait connaître si tel ou tel dieu se prononce dans la situation représentée, ou même y prend une part active et directe.

C'est par là principalement que la poésie élargit le cercle de toutes ces histoires particulières qui sont racontées des dieux.

Nous pouvons citer ici quelques exemples. Homère représente Achille comme le plus brave des Grecs réunis sous les murs de Troie. Il explique la supériorité du héros invincible par cette circonstance qu'Achille est invulnérable par tout le corps, excepté au talon par où sa mère était obligée de le tenir en le plongeant dans les ondes du Styx. Cette histoire appartient à l'imagination du poëte. Maintenant, si l'on considère cette fable comme exprimant un fait positif auquel les anciens ajoutaient foi, comme nous croyons à un phénomène que nous voyons de nos yeux, c'est là une opinion tout à fait grossière, et qui ferait d'Homère, aussi bien que de tous les Grecs, d'Alexandre en particulier qui admirait Achille et enviait son bonheur d'avoir été chanté par Homère, autant de niais. C'est ce que fait *Adelung*, par exemple, lorsqu'il dit que la bravoure n'était pas bien difficile à ce jeune héros, puisqu'il se savait invulnérable. Mais ce n'est pas par ce côté que le courage d'Achille se manifeste; car il n'en sait pas moins qu'il doit mourir, et cependant il ne se soustrait jamais au danger partout où il se présente. Le même trait est décrit d'une manière toute différente dans les *Niebelungen*. *Siegfrid* est aussi invulnérable; mais il a en outre un vêtement qui le rend invisible. Lorsqu'il se tient ainsi invisible à côté de Gunther et le protége dans son combat contre Brunhild, nous voyons là l'œuvre d'une magie barbare qui ne nous donne une bien haute idée ni de Siegfrid ni du roi Gunther. Sans doute, dans Homère, les dieux interviennent souvent pour sau-

ver des héros; mais ils apparaissent seulement comme la cause générale de ce que l'homme fait et accomplit lui-même, et au moment où se révèle toute l'énergie de son caractère héroïque. Les dieux, d'ailleurs, dans le combat, ont seulement contribué à la défaite générale des Troyens, pour assurer l'avantage aux Grecs. Mais, quand Homère fait la description d'une bataille principale, il s'arrête davantage à mettre en scène les combats particuliers; il met aux prises les individus. Seulement, lorsque la foule des guerriers et les grandes masses viennent à se choquer et à se mêler, lorsque la fureur des deux armées aux mains est allumée, c'est Mars lui-même dont la rage est déchaînée. Alors les dieux combattent contre les dieux; et ce qui fait la beauté, la grandeur de ce spectacle, ce n'est pas seulement la gradation observée par le poëte; il y a de plus une idée profonde : Homère fait reconnaître ses héros individuels dans les exploits particuliers où il les met séparément aux prises, et dans l'action générale il représente l'ensemble des combattants, les forces et les puissances générales. Il fait apparaître Apollon d'une manière toute différente, lorsque le moment est venu où Patrocle, qui portait les armes invincibles d'Achille, doit recevoir la mort (1). « Trois fois, semblable à Mars, Patrocle s'était précipité sur les bataillons des Troyens, et trois fois neuf guerriers étaient tombés sous ses coups. Lorsqu'il s'élançait pour la quatrième fois, alors enve-

(1) Iliade, XVI, v. 783-849.

loppé des ténèbres de la nuit, le dieu s'avance à sa rencontre, et, au milieu du tumulte, le frappe par derrière à l'épaule, lui arrache son casque qui roule par terre et résonne sous les pieds des chevaux ; le panache est souillé de sang et de poussière. Il lui brise sa lance dans les mains; le bouclier tombe de ses épaules. Phébus Apollon lui délie aussi son harnois. » — Ici l'apparition d'Apollon peut être prise comme l'explication poétique de cette circonstance, que l'épuisement, semblable à la mort naturelle, s'empara de Patrocle au fort de la mêlée, et dans la chaleur du combat, à la quatrième attaque, le fit succomber. Alors seulement, Euphorbe peut le percer de sa lance par derrière entre les épaules. Patrocle cherche encore une fois à se retirer du combat; mais Hector le poursuit, l'atteint et lui plonge sa lance dans les entrailles. Hector triomphe et raille le héros en le voyant tomber. Patrocle, d'une voix faible, lui répond : « Jupiter et Apollon m'ont vaincu, et sans peine, puisqu'ils m'ont dépouillé de mes armes. J'en aurais étendu vingt comme toi à mes pieds. Cependant le cruel destin et Apollon me donnent la mort, Euphorbe en second lieu, et toi après eux. » L'intervention des dieux dans cette circonstance signifie simplement que Patrocle, quoique protégé par les armes d'Achille, périt épuisé de fatigue et saisi de vertige. Ce n'est donc pas quelque chose de surnaturel ou un jeu oiseux de l'imagination. D'un autre côté, si l'on prétend que le poëte a voulu ainsi diminuer la gloire d'Hector, et qu'Apollon luimême ne joue pas dans cet exploit un rôle très-noble,

parce qu'on ne voit que la puissance du dieu, tous les raisonnements de ce genre sont d'aussi mauvais goût que le froid merveilleux de la critique positive.

Dans tous les cas où Homère explique les événements particuliers par de semblables apparitions, les dieux sont les principes intérieurs qui résident au fond de l'âme humaine, la puissance de ses propres passions et de sa pensée, les causes qui appartiennent à la situation en général, la force des circonstances où l'homme se trouve et dont il subit l'action fatale. S'il se rencontre quelquefois des traits extérieurs purement accidentels dans l'apparition des dieux, ils sont présentés sous forme de plaisanterie, comme lorsque Vulcain, par exemple, faisant l'office d'échanson à la table des dieux, les égaye par sa démarche vacillante. En général, il n'y a pour Homère rien de sérieux dans ces petites scènes; tantôt les dieux y jouent un rôle actif, tantôt ils conservent leur repos absolu. Les Grecs savaient très-bien que c'étaient les poëtes qui inventaient de pareilles histoires, et, s'ils y ajoutaient foi, leur croyance ne s'attachait qu'au principe général, qui réside également dans l'esprit de l'homme. En effet, la véritable cause, qui est le principe et le mobile des événements de la vie humaine, est divine. Sous tous ces rapports, nous n'avons pas besoin de recourir à une explication surnaturelle, pour goûter cette représentation poétique des dieux.

Tel est le caractère général de l'idéal classique dont nous avons déterminé d'une manière plus spéciale les

développements dans l'exposition des différents genres de poésie.

V. — Des causes de la décadence de l'Art et de la Poésie chez les Grecs.

I. Causes intérieures ou intrinsèques. — La sculpture, dans la perfection de ses créations plastiques, représente les dieux comme des puissances éternelles, et leur donne une forme dont la beauté manifeste leur liberté et leur indépendance. Mais leur *pluralité* et leur *diversité* en font des existences *accidentelles*. Aussi, la pensée les dissout et les fait rentrer dans le sein d'une divinité *unique*, dont la puissance fatale et nécessaire les entraîne à des combats les uns contre les autres, et les fait descendre de leur majesté et de leur dignité. Car, bien que la puissance de chaque dieu soit considérée comme générale, cependant, par cela seul qu'elle est celle d'une divinité particulière, elle est d'une étendue limitée. En outre, les dieux ne restent pas dans leur repos éternel ; ils se mettent en mouvement avec des fins particulières, sollicités qu'ils sont en divers sens par les situations et les collisions de la vie réelle, tantôt à porter du secours aux mortels, tantôt à empêcher le mal ou à le renverser et à le détruire. Cette multitude de relations, dans lesquelles les dieux s'enga-

gent comme de véritables acteurs, présente un côté accidentel qui trouble la majesté divine, quelle que soit d'ailleurs la permanence de l'attribut fondamental; elle entraîne les dieux dans les dissensions et les luttes de l'existence finie. Par ce côté fini, inhérent à leur nature même, les dieux se trouvent jetés dans une situation qui contredit leur grandeur, leur dignité et leur beauté. L'idéal proprement dit échappe, il est vrai, à la manifestation parfaite de cette contradiction. Dans la vraie sculpture classique et dans les statues destinées aux temples, les personnages divins sont solitairement retirés en eux-mêmes; mais, malgré leur calme et leur félicité, ils conservent quelque chose d'inanimé et d'insensible, cet air sérieux de tristesse silencieuse qu'il est facile de remarquer. Cette tristesse est déjà causée par le destin; elle montre que quelque chose de plus élevé qu'eux pèse sur leurs têtes, et que toutes ces individualités doivent faire place à une unité générale qui les absorbera toutes.

Si nous examinons quelle est la nature de cette unité suprême et la forme sous laquelle elle se présente, c'est, par opposition au caractère relatif et à l'individualité des dieux, l'être abstrait et sans forme, la *Nécessité*, le *Destin*. Dans cette abstraction, elle n'est, en général, que l'existence suprême à qui les dieux et les hommes sont soumis, aveugle divinité dépourvue d'intelligence et de raison. Le destin n'est pas encore le but absolu que Dieu s'est marqué à lui-même, le décret de sa volonté personnelle, mais seulement la puissance universelle qui

s'élève au-dessus de tous les dieux particuliers, et, par conséquent, ne peut se manifester comme divinité particulière, sans se confondre avec eux et descendre à leur niveau. Il reste donc sans forme et sans individualité. Dans cette existence, il n'est autre chose que la nécessité même, l'immuable fatalité, à laquelle les dieux, aussi bien que les hommes, sont obligés de se soumettre, lorsqu'ils abandonnent leur caractère général, se distinguent, se divisent et se combattent, lorsqu'ils veulent faire prévaloir leur puissance individuelle, et cherchent à dépasser les limites de leur puissance et de leurs droits.

Ainsi, la représentation des dieux classiques par l'art abandonne de plus en plus la sérénité silencieuse de l'idéal, pour descendre dans la multiplicité des situations individuelles et extérieures, dans le détail des faits, des accidents particuliers, et des actions qui deviennent de plus en plus humaines. L'art classique se trouve ainsi entraîné, par son fond, au dernier terme de l'*individualisation*, et, par sa forme, à l'*agréable* et au gracieux. L'agréable, en effet, est la représentation de l'élément *particulier* de l'objet, ce qui fait que l'œuvre d'art ne saisit plus l'âme du spectateur dans sa partie profonde, mais l'intéresse par une foule de rapports extérieurs, en s'adressant au côté fini de notre personnalité. Cette disposition a pour conséquence de mettre l'art à la portée de l'élément fini de la nature humaine, la sensibilité, qui se retrouve alors et se satisfait partout au hasard dans les images façonnées selon le but. Le sérieux du ca-

ractère divin fait place à la *grâce* qui, au lieu de frapper l'homme d'un saint respect et de l'élever au-dessus du sentiment de son individualité, le laisse tranquille spectateur, et n'a d'autre prétention que celle de lui plaire.

Cette tendance de l'art et de la poésie à s'absorber dans la partie extérieure des choses, à faire prévaloir l'élément particulier et fini, marque le point de transition qui conduit à une nouvelle forme de l'art. Car, une fois e champ ouvert à la multiplicité des formes finies, celles-ci se mettent en opposition avec l'idée, sa généralité et sa vérité, et alors commence à naître le dégoût de la raison pour ces représentations qui ne répondent plus à leur objet éternel.

II. Causes extérieures et sociales. — Les dieux grecs représentaient les idées essentielles qui constituent la base de la vie réelle et des actions humaines. Mais, indépendamment de la religion, ces idées se sont réalisées dans le développement de la société grecque. Si l'art grec, qui est une manifestation de l'esprit, a dû se produire sous une forme extérieure et positive par ses créations, la destinée morale de l'homme s'est aussi accomplie dans un ordre social avec lequel l'individu devait se trouver en harmonie. Or, le but le plus élevé de la civilisation grecque était la vie de l'État, l'intérêt de la cité, les mœurs républicaines et l'ardent patriotisme des citoyens. En dehors de cet esprit public, il n'y a rien d'élevé et de vrai. Mais la cité grecque,

comme toute forme particulière du monde réel, ne devait avoir qu'une durée passagère. Il n'est pas difficile de démontrer qu'un pareil État, avec le genre de liberté qui en fait la base, avec sa constitution démocratique qui donnait à tous les citoyens sans distinction la plus haute influence sur les affaires publiques, ne peut être que petit et faible; il doit se détruire déjà en partie de ses propres mains, en même temps qu'il est entraîné par le torrent général qui emporte les sociétés humaines. Car, dans cette identification de la vie privée avec la vie publique, d'abord les droits de l'individu sont méconnus. Le caractère individuel ne trouve aucune place pour son développement légitime et inoffensif. Séparé de l'intérêt général qui ne l'accueille pas, il devient une ambition naturelle qui, refoulée et comprimée, cherche à se frayer une voie indépendante, et poursuit ses propres fins, différentes du bien de la société. Par là, il travaille à la ruine de l'État auquel il s'efforce d'opposer sa puissance personnelle. D'un autre côté, s'éveille au sein de cette liberté même le besoin d'une liberté plus haute pour l'individu. Celui-ci a la prétention d'être libre non-seulement dans l'État organisé sur la base de la justice, dans les mœurs et la législation positive, mais dans son monde intérieur; il veut tirer de lui-même et reconnaître dans sa propre conscience la règle du bien et du droit. L'homme parvient ainsi à avoir le sentiment intime de sa valeur personnelle, de son indépendance et de sa dignité morale. Mais en même temps se manifeste une nouvelle scission entre le

but de l'État et celui de l'individu libre à ses propres yeux comme il l'est en vertu de sa nature même. Une pareille opposition a commencé à se déclarer déjà du temps de Socrate, lorsque les passions égoïstes et folles, la licence de la démocratie et de la démagogie renversaient la république ; au point que des hommes comme Xénophon et Platon, éprouvèrent du dégoût en voyant la situation de leur patrie, et en particulier la direction des affaires publiques entre les mains d'hommes ambitieux et frivoles.

Ainsi, le principe nouveau s'élève avec énergie contre un monde qui le contredit, et il prend à tâche de le représenter dans sa corruption. D'un autre côté, cependant, cette opposition trouve aussi sa solution dans l'art lui-même ; une nouvelle forme de l'art se développe, dans laquelle ce combat n'est plus celui de la raison aux prises avec la réalité ; c'est un tableau vivant de la société qui, par ses excès insensés et sa corruption, se détruit elle-même de ses propres mains, et cela, afin que le contraste fasse ressortir la puissance durable du vrai et du bien qui doivent triompher de la folie et de la déraison. Tel est le comique tel qu'*Aristophane* l'a traité chez les Grecs, en l'appliquant aux intérêts essentiels de la sociéte de son temps, sans colère, avec une plaisanterie pleine de gaieté et de sérénité.

On entend souvent des plaintes s'élever, dans nos

temps modernes, sur la ruine de l'art classique, et les poëtes ont plus d'une fois regretté dans leurs vers les dieux et les héros. Ces regrets ont été exprimés principalement par opposition au christianisme, auquel on voulait bien accorder qu'il renferme une plus haute vérité morale et religieuse, mais avec cette réserve qu'au point de vue de l'art on ne pouvait que déplorer la ruine de l'antiquité classique. *Les dieux de la Grèce*, de *Schiller*, renferment cette idée. Cette pièce vaut la peine qu'on ne la considère pas seulement sous le rapport poétique, dans son rhythme harmonieux, ses images brillantes et le beau sentiment de tristesse mélancolique qui l'a inspirée, mais aussi que l'on cherche à saisir la pensée qui en fait le fond ; car le pathétique de Schiller est toujours plein de vérité et de profondeur.

Sous la forme où elle fut composée d'abord, les idées de Schiller étaient tout à fait hostiles au christianisme. Plus tard, il en adoucit la rudesse. Quoi qu'il en soit, il porte envie à l'imagination des Grecs, pour qui la nature entière était animée et remplie de dieux. Puis, ramenant ses regards sur le monde actuel, sur notre manière prosaïque de concevoir les lois de la nature et la situation de l'homme par rapport à Dieu, il dit :

« Ce triste silence me révèle-t-il mon Créateur? Le « monde derrière lequel il se cache est aussi sombre « que lui-même. C'est par le renoncement seul que je « puis le glorifier. »

Sans doute, le *renoncement* constitue un moment essentiel dans le christianisme ; mais ce n'est que pour les

imaginations ascétiques qu'il commande à l'homme de faire mourir en lui-même ce qu'on appelle les penchants de la nature, de vivre en dehors du monde, de la famille, de l'État. De même, le rationalisme avec son déisme, admettant en principe que Dieu ne peut pas être connu en lui-même, propose à l'homme le suprême renoncement, celui qui consiste à ne rien savoir de Dieu, à ne pas le comprendre. Au point de vue véritablement chrétien, au contraire, le renoncement n'est qu'un intermédiaire, un point de transition par lequel l'âme se dégage de l'élément sensible et fini, comme inférieur à elle, et laisse l'esprit s'élever à la plus haute liberté, se mettre en harmonie avec lui-même : liberté, félicité que les Grecs n'ont pas connue. Il ne peut pas être question, dans le christianisme, de glorifier un dieu abstrait et solitaire, de renoncer à soi-même, de se détacher du monde, et cela parce que Dieu n'y réside pas ; car, précisément, Dieu est immanent dans l'âme humaine, lorsqu'elle jouit de cette liberté spirituelle et qu'elle est arrivée à cette harmonie de ses facultés. Considéré sous ce rapport le mot célèbre de Schiller : « Lorsque les dieux ressemblaient encore aux hommes, les hommes « ressemblaient davantage aux dieux, » est entièrement faux. Aussi, nous ferons remarquer, comme exprimant une pensée beaucoup plus vraie, la dernière trophe qui fut ajoutée plus tard, et où il est dit des dieux grecs :

« Enlevés au flot du temps, ils planent toujours sur « le sommet du Pinde. Ce qui doit vivre éternelle-

« ment dans les chants du poëte doit mourir à la vie. »

Ceci confirme parfaitement cette vérité : que les dieux grecs avaient leur siége véritable dans la pensée et l'imagination, et qu'ils ne pouvaient ni maintenir leur place dans la vie réelle, ni satisfaire l'intelligence humaine.

Le poëte *Parny*, surnommé, à cause de ses charmantes élégies, le Tibulle français, dans un poëme en dix chants : *La Guerre des Dieux*, espèce d'épopée, a aussi attaqué, mais d'une autre manière, le christianisme. Il s'est amusé à tourner en ridicule les représentations chrétiennes, ce qu'il a fait avec beaucoup de verve comique et d'esprit, quoique sur le ton d'une frivolité nullement déguisée. Mais la plaisanterie ne doit pas dépasser les bornes d'une gaieté facile et enjouée ; elle ne doit pas dégénérer en débauche de l'imagination qui alors ne respecte rien, pas même ce qu'il y a de plus saint et de plus élevé. Dans le poëme français, Marie joue un rôle obscène. Les moines, les dominicains, les franciscains, se laissent séduire par le vin et les bacchantes, les nonnes par les faunes. Le reste est encore moins édifiant. Mais à la fin les dieux de l'ancien monde sont vaincus. Ils abandonnent l'Olympe pour se retirer sur le Parnasse.

Gœthe, dans sa *Fiancée de Corinthe*, a représenté d'une manière plus profonde, dans un tableau animé, la condamnation de l'amour, moins selon le véritable esprit du christianisme, que d'après le principe mal entendu du renoncement et du sacrifice. A ce faux as-

cétisme qui méconnaît la vraie destination de la femme, celle d'être épouse et mère, qui veut faire considérer le célibat forcé comme un état plus saint que le mariage, il oppose les sentiments naturels du cœur humain. De même que nous trouvons dans Schiller l'imagination aux prises avec les abstractions du rationalisme moderne, nous voyons ici les mœurs grecques, comme satisfaisant à la fois au devoir et aux sens en ce qui concerne l'amour et le mariage, opposées aux interprétations étroites et fausses de la morale chrétienne. Une teinte particulière d'horreur a été répandue avec un grand art sur toute la pièce. Le poëte laisse douter s'il s'agit d'une femme véritable ou d'une personne morte, d'une vivante ou d'un fantôme; et, dans l'harmonie des vers, le ton léger du badinage et le ton solennel sont combinés avec une habileté supérieure qui ajoute encore à l'impression générale et fait frissonner l'âme.

VI. — De la Poésie chez les Romains.

L'esprit du monde romain, c'est la domination de la loi abstraite et morte, la destruction de la beauté, l'absence de sérénité dans les mœurs, le refoulement des affections domestiques et naturelles, en général, le

sacrifice de l'individualité qui se dévoue à l'État, et trouve son impassible dignité, sa satisfaction rationnelle dans l'obéissance à la loi. Le principe de cette vertu politique, dans sa froide et austère rudesse, a soumis au dehors toutes les individualités nationales, tandis qu'au dedans, le droit s'est développé avec la même rigueur et la même exactitude de formes, au point d'atteindre à la perfection. Mais ce principe était contraire à l'art véritable. Aussi ne trouvons-nous à Rome aucun art qui présente un caractère véritable de beauté, de liberté et de grandeur. Les Romains ont reçu et appris des Grecs la sculpture et la peinture, la poésie épique, lyrique et dramatique. Il est à remarquer que ce qui peut être regardé comme indigène chez les Romains, ce sont les farces comiques, les *Fescennines* et les *Atellanes*. Au contraire, les comédies travaillées avec art, celles de *Plaute* même, sans parler de celles de *Térence*, sont d'origine grecque, et furent plutôt une œuvre d'imitation que des productions originales. *Ennius* puisait déjà aux sources grecques et prosaïsait la mythologie. Les Romains ne peuvent revendiquer comme leur appartenant en propre, que les formes de l'art qui, dans leur principe, sont prosaïques, le *poëme didactique*, par exemple, principalement lorsqu'il a pour objet la morale, et donne à ses réflexions générales les ornements purement extérieurs du mètre, des images, des comparaisons, d'une belle diction et d'une rhétorique élégante. Mais il faut placer avant tout la *satire*. Le dégoût qu'inspire à la vertu le spectacle du monde, tel est le sentiment qui

cherche à s'exprimer dans d'assez creuses déclamations. Cette forme de l'art, prosaïque en elle-même, ne peut devenir poétique, que lorsqu'elle nous met devant les yeux l'image de la dégradation des mœurs, d'une société corrompue et dépravée qui se détruit par sa propre folie. C'est ainsi qu'*Horace,* par exemple, qui, comme lyrique, s'est exercé dans la forme et selon la manière grecques, nous trace, dans ses *épîtres* et ses *satires* où il est plus original, un portrait vivant des mœurs de son temps, et de toutes les sottises qu'il avait sous les yeux. Nous trouvons là un modèle de plaisanterie fine et de bon goût, mais non au même degré la véritable gaieté poétique, qui se contente de rendre ridicule ce qui est mauvais. Chez d'autres, au contraire, la satire n'est qu'un parallèle, un contraste entre le vice et la vertu. Ici le mécontentement, la colère et la haine éclatent au dehors sous des formes que la sagesse morale emprunte à l'éloquence. L'indignation d'une âme noble s'élève contre la corruption et la servitude. Elle retrace, à côté des vices du jour, l'image des anciennes mœurs, de l'ancienne liberté, des vertus d'un autre âge, sans espoir de les voir renaître, quelquefois même sans véritable conviction. A la faiblesse et à la mobilité du caractère, aux misères, aux dangers, à l'opprobre du présent, elle ne peut opposer que l'indifférence stoïcienne et l'inébranlable fermeté du sage. Ce mécontentement donne aussi à l'histoire telle que l'ont écrite les Romains, et à leur philosophie, un ton semblable. *Salluste* s'élève contre la corruption des mœurs,

à laquelle il n'était pas lui-même étranger. *Tite Live*, avec son élégance de rhéteur, cherche à se consoler du présent, par la description des anciens jours. Mais c'est surtout *Tacite* qui, avec un pathétique plein d'élévation et de profondeur, sans froide déclamation, dévoile toute la perversité de son temps dans un tableau frappant de vérité. Parmi les satiriques on doit citer *Perse* comme plus âpre, plus amer et plus mordant que *Juvénal*. Plus tard enfin, nous voyons le Grec *Lucien*, avec un esprit plus léger et une verve plus gaie, attaquer tout, héros, philosophes et dieux, se moquer surtout des anciennes divinités, à cause de leur anthropomorphisme. Cependant, il tombe souvent dans le verbiage, quand il raconte les actions des dieux, et il devient ennuyeux, particulièrement pour nous; car nous sommes tout préparés par notre croyance contre la religion qu'il voulait détruire. D'un autre côté, nous savons, qu'au point de vue de la beauté, malgré ses plaisanteries et ses sarcasmes, les fables qu'il tourne en ridicule conservent leur valeur éternelle.

CHAPITRE TROISIÈME.

Poésie moderne.

I. — Caractère général de la Poésie moderne ou romantique. — De l'Idéal religieux.

A l'origine de l'art et de la poésie, la tendance de l'imagination consistait à faire effort pour s'élever au-dessus de la nature et atteindre à la spiritualité. Mais cet effort ne fut qu'une tentative impuissante. L'intelligence ne pouvant fournir à l'art ce qui doit faire le véritable fond de ses créations; celui-ci était condamné à n'enfanter que l'image grossière des forces physiques, ou à représenter des abstractions morales dépourvues de personnalité. Tel était le caractère fondamental de la poésie orientale.

La seconde époque a offert un aspect tout opposé. Ici, quoique l'esprit soit obligé de lutter encore contre les éléments qui appartiennent à la nature, de les dé-

truire pour s'affranchir de ses liens et se développer librement, c'est lui qui constitue le fond de la représentation; la forme extérieure corporelle et sensible est seule empruntée à la nature. L'art atteignit son plus haut point de perfection, lorsque s'accomplit cet heureux accord entre la *forme* et l'*idée*, lorsque l'*esprit* idéalisa la nature et en fit une image fidèle de lui-même. C'est ainsi que l'art grec fut la représentation parfaite de l'idéal, le règne de la beauté.

Cependant, il existe quelque chose de plus élevé que la manifestation *belle* de l'esprit sous la forme sensible façonnée par l'esprit lui-même et sa parfaite image. Car cette union qui s'accomplit dans le domaine de la réalité sensible, contredit par là même la véritable conception de l'esprit. Celui-ci doit donc abandonner cet accord avec le monde sensible, pour se retirer en lui-même et trouver sa véritable harmonie au sein de sa nature intime. L'esprit ne peut se satisfaire que dans son monde propre, dans le monde spirituel du sentiment et de l'âme, en un mot, dans le monde intérieur de la conscience. Par là il parvient à retrouver son objet et son but en lui-même, à jouir de sa nature infinie et de sa liberté.

Ce développement de l'esprit, qui trouve en lui ce qu'il cherchait auparavant dans le monde sensible, qui se sent et se sait dans cette harmonie intime avec lui-même, constitue le principe fondamental de l'*art et de la poésie modernes*. Mais une conséquence nécessaire,

c'est que, dans cette dernière période du développement de l'art, la beauté de l'idéal classique, c'est-à-dire la beauté sous la forme la plus parfaite et dans son essence la plus pure, n'est plus la chose suprême; car la beauté *sensible* fait place à la beauté *spirituelle*, qui réside au fond de l'âme, dans les profondeurs de sa nature intime.

De l'Idéal religieux. — Ce qui constitue le fond de la pensée moderne, c'est donc la conscience que l'esprit a de sa nature absolue et infinie, et par là de son indépendance.

D'abord, à la place de la *pluralité des dieux*, l'art ne reconnaît plus qu'un *seul dieu*, un seul esprit, un être absolu qui ne relève que de lui-même. Dans la conscience de sa nature et de sa volonté suprême, ce Dieu n'a plus rien de commun avec ces personnages individuels dont chacun avait son caractère propre et son rôle distinct, qui formaient une hiérarchie, et dont les rapports étaient dominés par la puissance d'une aveugle nécessité.

Dieu, dans sa réalité, n'est donc pas un idéal créé par l'imagination. Il réside au sein du fini, au milieu de ce monde des existences accidentelles, et il se sait cependant comme principe divin qui reste infini; il se révèle à lui-même son infinité. Ainsi, ni la nature proprement dite, le soleil, le ciel, les étoiles, etc., ni le cercle des divinités du monde grec de la beauté, ni les

héros et leurs actions dans le domaine de la vie domestique et civile, ne peuvent fournir le fond et la forme des représentations de l'art. L'homme réel, au contraire, dans sa vie intérieure, conserve un prix infini.

Le dieu du christianisme est un dieu qui voit tout, et qui se sait, qui se saisit dans sa personnalité intérieure; il ouvre les profondeurs de sa nature intime. D'un autre côté, Dieu lui-même se fait homme : le dieu qui se sait, à la fois individuel et universel, dans sa vie et ses souffrances, sa naissance, sa mort et sa résurrection, manifeste à la conscience individuelle la destinée de l'esprit, la nature de l'éternel et de l'infini dans sa vérité.

Telle est l'idée fondamentale que représente l'art religieux dans l'histoire du *Christ*, de sa mère et de ses disciples, ainsi que dans tous les personnages chez lesquels l'esprit saint réside, où la divinité se manifeste. Car, puisque c'est Dieu qui apparaît sous la forme humaine, il ne se manifeste pas seulement dans la personne du Christ, mais dans l'humanité tout entière, où l'esprit de Dieu est présent et agit, sans que son unité en soit altérée.

D'un autre côté, en prenant pour modèle Dieu lui-même, l'*homme* qui, comme être fini, est séparé de Dieu, doit, pour s'élever jusqu'à lui, se proposer d'abord de se dépouiller de sa nature finie, de renoncer à ce qui n'est en lui que néant, et, par cette mort à la vie réelle, de devenir ce que Dieu, dans sa vie mortelle, a donné à contempler comme la vérité même. Or, la douleur infinie de ce sacrifice que l'homme fait de la partie la

plus chère de son être, cette idée de la *souffrance* et de la *mort* qui était plus ou moins exclue des représentations de l'art grec, ou n'y apparaissait guère que comme souffrance physique, trouve pour la première fois dans l'art moderne sa place nécessaire et naturelle. On ne peut pas dire que, chez les Grecs, la mort ait été comprise dans sa signification essentielle. La mort n'était qu'un simple passage à un autre mode d'existence, sans effroi, sans terreurs ; c'était une terminaison naturelle, sans autres suites incommensurables pour l'individu mourant. Mais dès que la personne, dans sa substance spirituelle, est d'une valeur infinie, la destruction qu'entraîne la mort peut être celle de cet être qui est revêtu d'une si haute dignité et qui a tant d'importance. La mort alors devient terrible ; car c'est une mort de l'âme qui, par là, peut se trouver exclue pour toujours du bonheur, malheureuse d'un malheur absolu et vouée à la damnation éternelle. L'individu, en Grèce, au contraire, considéré dans sa nature spirituelle, ne s'attribue pas cette valeur ; c'est pourquoi il ose se représenter la mort avec des images moins sombres ; car l'homme ne tremble véritablement que pour ce qui est d'un grand prix à ses yeux. Or, la vie n'a cette valeur infinie pour la conscience que quand le sujet, comme être spirituel, comme personne, est pour lui-même la seule existence véritable, et alors, saisi d'une juste terreur devant la mort, peut se représenter l'anéantissement de son être.

Ensuite la mort n'a pas, dans l'art classique, le sens plus vrai qu'elle acquiert dans l'art romantique.

Pour les Grecs, il n'y avait rien de sérieux dans l'immortalité. C'est chez Socrate, avec le développement tardif de la réflexion et de la conscience morale, que, pour la première fois, l'immortalité prend une signification plus profonde et satisfait à un besoin plus vaste de l'âme humaine. Lorsque Ulysse, par exemple (1), rencontre Achille dans les enfers, il le félicite comme plus heureux que tous ceux qui l'ont précédé et qui viendront après lui, puisque avant sa mort il était honoré comme l'égal des dieux, et que maintenant il est au premier rang parmi les morts; mais Achille, fait un très-faible cas de ce bonheur, et il répond à Ulysse que ce serait en vain qu'il essayerait de le consoler de la mort par des paroles. « Il vaudrait mieux pour moi, dit-il, être valet de laboureur, pauvre aux gages d'un homme pauvre, que de régner ici parmi toutes ces ombres qui voltigent dans l'air. » Dans l'art moderne, au contraire, la mort est seulement la mort de l'âme physique et de la forme finie de la personnalité; elle ne détruit que ce qui n'a pas d'existence véritable; elle anéantit ce qui n'est qu'un pur néant, et, par là, affranchit l'esprit de son élément fini, de la lutte intérieure des deux principes; en un mot, elle accomplit l'union spirituelle de l'âme avec Dieu. Pour les Grecs, il n'y avait de réel que la vie inséparable de l'existence physique, terrestre; la mort, par conséquent, était la destruction complète de l'existence réelle. Dans la croyance

(1) Odyss., XI, v. 482-491.

chrétienne, comme elle ne fait disparaître qu'une existence négative, elle a le sens d'une double négation; elle est une affirmation. C'est la résurrection de l'esprit qui se dégage des liens de sa nature corporelle, et de l'existence finie qui ne convient pas à son essence. La souffrance et la mort se changent en un retour de l'esprit à lui-même, en une paix intérieure, une félicité suprême. Or, cette existence, la seule vraie, cette harmonie de l'âme avec elle-même, l'homme ne peut y arriver que par la mort de son existence actuelle qui le tient séparé de la véritable vie.

Le troisième élément, dont se compose ce monde de l'esprit, est *l'homme*, la vie *humaine* telle qu'elle s'offre en dehors du cercle religieux. Ici, tout porte un caractère fini, les intérêts, les passions, les collisions, les souffrances et les joies, les espérances et leur satisfaction. Il en est de même de ce qui concerne la nature extérieure, les objets qu'elle renferme, ses phénomènes particuliers. Cependant, selon la manière différente d'envisager les choses, on peut encore distinguer ici deux points de vue. D'une part, en effet, si l'esprit est parvenu à cette harmonie intérieure dont nous avons parlé, il peut paraître, dans un monde où tout est bien, satisfait et heureux. Si, au contraire, ce monde retombe à ses yeux au niveau d'une existence accidentelle, qui ne peut prétendre à aucune valeur par elle-même, il n'y trouve plus rien qui réalise l'idée du bonheur et de la perfection.

Telles sont les idées qui forment le fond religieux de l'art et de la poésie modernes ou romantiques. Quant au mode de représentation qui leur convient, voici, d'après ce qui précède, comment nous pouvons le caractériser.

1° Le fond de l'art, du moins en ce qui concerne la représentation du principe religieux, paraît très-borné. Car, d'abord, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, la nature cesse d'être divinisée. La mer, les montagnes, les vallées, les fleuves, les fontaines, le temps et la nuit, la vie qui se développe dans les règnes de la nature, ont perdu leur prix en présence de l'idée de l'Être absolu et de sa représentation. Les objets empruntés à la nature ne sont plus employés dans un sens symbolique. Cette vertu, que possédaient leurs formes et les forces qui les animent, d'être capables de fournir des traits pour représenter une divinité, leur est enlevée. Ensuite, toutes ces grandes questions sur la naissance du monde, sur l'origine et la fin de la création et de l'homme en particulier, tous les essais symboliques et plastiques pour résoudre ces problèmes, ont été effacés par la manifestation de Dieu en esprit. Il y a plus, le monde grec lui-même, avec ses innombrables formes et ses couleurs si riches, ses personnages et leurs actions, se trouve réduit à n'être plus qu'un point lumineux dans le développement de l'idée divine et dans l'histoire de la rédemption. Ainsi, tout se condense et se concentre au

foyer de l'âme humaine, qui aspire à s'unir avec Dieu, à l'introduire et à le conserver en elle. Tout absorbée par cet unique soin, elle songe moins à développer son activité dans le monde et à poursuivre des biens périssables, qu'à son unique affaire, le combat intérieur de la vertu et la réconciliation avec Dieu, ou au maintien de sa personnalité et aux moyens d'atteindre à ce but. Dès lors, l'héroïsme qui peut se développer dans cette sphère, ne peut être celui d'un autre âge, celui qui dicte des lois, qui forme de son chef des entreprises, qui se crée de lui-même des situations et les change à son gré. C'est un héroïsme de soumission, qui reconnaît qu'au-dessus de lui une puissance supérieure a tout ordonné et préparé. Par conséquent, il ne lui reste d'autre mission que celle de régler les affaires du monde d'après les décrets éternels de la volonté divine ; en un mot, d'appliquer ces lois aux choses temporelles et aux circonstances présentes.

Mais, d'un autre côté, comme tout ici se condense au foyer de l'âme humaine, par là le cercle des idées se trouve infiniment agrandi ; car, bien que cette histoire extérieure de la religion ne soit autre chose que celle de l'âme, l'imagination la parcourt en tout sens. Elle choisit des points particuliers pour les représenter, elle la reproduit sous mille formes toujours nouvelles empruntées à la vie humaine. Elle peut, d'ailleurs, s'emparer du domaine entier de la nature qui sert de décoration et de théâtre au développement de l'esprit. Par là, l'histoire du cœur humain devient infiniment riche

et peut se prêter aux développements les plus variés et aux situations les plus diverses. En effet, si l'homme sort dès lors du cercle absolu de la religion et se met en relation avec le monde et la société, tout le domaine des intérêts, des passions et des sentiments est d'autant plus vaste que l'esprit, conformément au principe général, est descendu plus avant en lui-même. Par conséquent, il doit se développer au milieu d'une multitude toujours croissante de collisions intérieures et extérieures, de scissions et de passions de toute espèce, et chercher à se satisfaire en parcourant tous les degrés et toutes les phases de la vie. L'humanité tout entière et son développement sont la matière inépuisable de ses représentations.

Ainsi, l'art moderne nous offre deux mondes séparés et distincts. D'un côté c'est un monde spirituel, le monde de l'âme se mettant en harmonie avec son essence elle-même. De l'autre côté est le monde extérieur qui, dégagé de son union intime avec l'esprit, devient pour celui-ci une réalité purement sensible dont la forme est peu importante. Dès lors, l'esprit reste indifférent en présence des diverses manières de représenter le monde réel, parce que ce monde est indigne de la sainteté de l'âme. Ce qui apparaît aux sens ne peut plus exprimer ce que l'âme sent intérieurement; ou si la réalité visible est employée dans ce but, elle a pour destination de montrer que, dans sa propre insuffisance, elle doit se rapporter à l'âme, au sentiment comme à son élément essentiel. Mais, par là même, l'art et la poésie modernes

accordent à la réalité extérieure une existence indépendante. Ils permettent indistinctement à tous les objets, aux fleurs, aux arbres et jusqu'aux choses qui servent à la vie commune, d'entrer dans la représentation malgré leur caractère accidentel. Néanmoins, ces objets, considérés en eux-mêmes, sont indifférents ou vulgaires ; ils n'ont de valeur que quand les sentiments de l'âme se reflètent en eux, quand ils doivent exprimer non des sentiments en général, mais l'esprit qui a conscience de lui-même, et qui, au lieu de s'absorber dans la matière, n'apparaît en harmonie avec son essence que quand il est replié sur lui-même. Parvenu au plus haut point de son développement, l'esprit se manifeste à lui-même dépouillé de toutes les formes extérieures de la matérialité. Invisible, il se saisit immédiatement par la pensée pure. C'est un son sans rien qui vibre à l'oreille, un vol au-dessus des airs, des accords qui se font entendre dans une sphère supérieure et dont les objets d'ici-bas ne peuvent recevoir qu'un faible écho.

Si donc nous voulons formuler d'un seul mot le rapport du fond et de la forme dans l'art moderne, partout où il conserve son caractère original, nous pouvons dire que son trait fondamental est l'élément *musical*, et, si on passe dans la sphère de l'imagination ou de la poésie, l'élément *lyrique*. L'accent lyrique résonne partout, même dans l'épopée et le drame. Dans les œuvres des arts figuratifs, il se fait sentir comme un souffle de l'âme et une atmosphère de sentiment,

parce qu'ici l'esprit et l'âme veulent parler à l'âme et à l'esprit par toutes les formes de la représentation.

II. — De l'Idéal profane. — Des sentiments qui caractérisent la Poésie moderne : l'Honneur, l'Amour et la Fidélité, ou de l'Idéal chevaleresque.

Quand l'homme abandonne l'état de sanctification intérieure et cette vie contemplative où il est plongé, il reporte sa pensée sur lui-même, et cherche une existence plus en harmonie avec les besoins de sa nature actuelle, en un mot, il quitte la vie religieuse pour la vie mondaine. Le Christ disait, il est vrai : « Tu laisseras ton père et ta mère pour me suivre. » Ou bien : « Le frère haïra son frère. — Ils vous persécuteront et vous mettront en croix, etc. » Mais si le règne de Dieu a trouvé place dans le monde, s'il peut s'introduire dans les objets et les intérêts de la vie actuelle, et, par là, les réhabiliter ; si le père, la mère, les frères vivent dans une union parfaite, alors le monde commence à réclamer ses droits. Dès qu'il les a conquis, la religion cesse d'être hostile à la vie temporelle ; l'homme porte ses regards autour de lui, et cherche un théâtre pour le développement de ses tendances naturelles. Le principe fondamental en lui-même n'est pas changé : c'est toujours l'âme et sa personnalité ; mais elle se tourne vers une autre

sphère. Cette concentration profonde, qui s'est montrée précédemment dans le cercle religieux, se reporte avec son caractère infini sur le développement de la personnalité humaine, considérée en elle-même et pour elle-même.

Si nous nous demandons quelles sont les *idées* et les *affections* qui remplissent le cœur humain à ce nouveau degré ; en vertu du principe précédent, nous pouvons dire que le moi n'est rempli que de lui-même, de son individualité, qui, à ses yeux, est d'une valeur infinie; l'individu attache peu d'importance aux idées générales, aux intérêts, aux entreprises, aux actions qui ont pour objet l'ordre général.

Or, il y a principalement trois sentiments qui s'élèvent pour l'homme à ce caractère infini. Ce sont : l'*honneur*, l'*amour* et la *fidélité*. Ce ne sont pas, à proprement parler, des qualités morales et des vertus, mais seulement des formes de la personnalité moderne qui se satisfait en elle-même. Car l'indépendance personnelle, pour laquelle combat l'honneur, par exemple, ne ressemble pas à la bravoure qui s'expose pour la cause commune, qui défend sa réputation, sa probité, etc., ou à la justice dans le cercle de la vie privée. L'honneur combat uniquement pour se faire reconnaître, pour garantir l'inviolabilité de la personne individuelle. De même, l'amour qui constitue le centre de ce cercle, n'est aussi que la passion accidentelle d'une personne pour une autre, et lors même que cette passion est agrandie par l'imagination et ennoblie par la profondeur du sentiment, elle n'est pas encore le lien moral du mariage et de la famille. La

fidélité présente davantage, il est vrai, l'apparence du caractère moral, puisqu'elle est désintéressée et qu'elle s'attache à un but plus élevé, à un intérêt commun, puisqu'elle s'abandonne à la volonté d'autrui, se soumet à ses désirs et à ses ordres, et, par là, renonce à tout intérêt personnel et à l'indépendance de la volonté; mais la fidélité ne s'adresse pas au bien général de la société en elle-même; elle s'attache exclusivement à la personne du maître, soit qu'il agisse pour lui-même, pour son avantage particulier, soit qu'il ait pour mission de maintenir l'ordre, et se dévoue pour les intérêts généraux de la société.

Ces trois sentiments réunis et combinés ensemble forment, en dehors des rapports religieux qui peuvent cependant s'y refléter encore, le fond principal de la *chevalerie*. Ils marquent la transition nécessaire de la mysticité religieuse à la vie mondaine proprement dite.

Parmi les arts, c'est principalement la *poésie* qui a su s'en emparer de la manière la plus convenable et représenter cet ordre d'idées, parce qu'elle est capable, au plus haut degré, d'exprimer la profondeur du sentiment, les fins auxquelles l'âme aspire, et les événements de la vie intérieure.

Sous ce rapport, nous pouvons comparer ici la poésie *antienne* et la poésie *moderne*.

Dans la poésie antique l'imagination a besoin, comme centre de ses créations, d'un fond substantiel, de pas-

sions qui portent le caractère moral. Dans les poëmes d'Homère, dans les tragédies de Sophocle et d'Eschyle, l'action roule sur des intérêts d'une valeur générale et absolue, avec lesquels s'identifient les passions des personnages, ou qui les dominent. Les discours de ceux-ci et le développement de l'action sont conformes à cette pensée fondamentale. D'ailleurs, au-dessus du cercle des héros et des personnages qui conservent néanmoins un caractère individuel et indépendant, apparaît un ensemble de divinités qui offrent un caractère bien plus général encore. Lors même que l'art affecte une forme plus accidentelle dans les mille fantaisies où se joue la sculpture, dans les bas-reliefs, par exemple, ou, si l'on veut encore, dans les élégies d'une époque plus tardive, dans les épigrammes et les autres créations capricieuses de la poésie lyrique, la manière de représenter l'objet est plus ou moins déterminée par l'objet lui-même; celui-ci conserve son caractère essentiel et positif. Ce sont, il est vrai, des images de fantaisie, mais dont le type est fixe et invariable, tel que celui de Vénus, de Bacchus, des Muses, etc. Il en est de même dans les dernières épigrammes. Ce sont des descriptions d'objets réels, des pensées détachées, des fleurs bien connues, que le poëte cueille çà et là et qu'il réunit par un sentiment, par une idée profonde qui en fait le lien. L'artiste travaille ainsi sans contrainte, au milieu d'un atelier richement peuplé de figures, d'objets et d'instruments de toute espèce, appropriés aux fins les plus variées. Il n'est pas le magicien qui les évoque, les réunit et les groupe à sa fantaisie.

Il en est autrement dans la *poésie moderne*, lorsqu'elle devient profane et ne se développe plus immédiatement dans le domaine de l'histoire religieuse. D'abord les vertus et les entreprises des personnages ne sont plus celles des héros grecs, dont le christianisme naissant regardait les qualités seulement comme des vices éclatants. Ensuite, la moralité grecque suppose une société organisée et développée, dans laquelle la volonté, tout en devant se déterminer par elle-même, rencontre des lois fixes et des relations sociales qui ont une valeur absolue ; tels sont les rapports des parents et des enfants, des époux, des citoyens dans un État où la liberté est régularisée par une législation positive. Comme ces rapports dérivent des lois mêmes de la nature, ils ne peuvent plus convenir à cette mysticité religieuse qui tend à effacer le côté naturel des affections humaines, et doit pratiquer des vertus tout opposées, l'humilité, le sacrifice de la volonté humaine et de l'indépendance personnelle.

La liberté personnelle du monde chevaleresque n'a pas, il est vrai, pour condition positive la résignation et le sacrifice ; elle se développe, au contraire, dans le sein du monde et de la société. Mais le caractère infini de la personnalité a pour essence la concentration de l'homme en lui-même, le sentiment profond de sa nature intime. Replié sur lui-même, il ne considère le monde et l'ordre social que comme le théâtre de sa propre activité. Sous ce rapport, la poésie n'a pas ici une base positive comme dans l'antiquité : elle n'a aucun type, aucune forme consacrés; elle est entièrement libre ; affranchie de

toute matière, purement créatrice et productrice, elle ressemble à l'oiseau qui tire de sa gorge mélodieuse toutes les notes de son chant.

Lors même qu'une pareille personnalité réside dans une volonté noble et dans une âme profonde, on ne voit néanmoins partout, dans les actions et les relations, que de l'arbitraire et de l'accidentel. Ainsi, nous ne trouvons dans ces personnages rien qui ressemble à la passion ni au caractère antiques, mais un genre particulier d'héroïsme qui se rapporte à l'amour, à l'honneur, à la bravoure, à la fidélité, et dont la mesure est uniquement dans la bassesse ou la noblesse des sentiments de l'âme.

Ce que les héros du moyen âge ont de commun avec ceux de l'antiquité, c'est la *bravoure*. Toutefois, celle-ci présente encore un caractère tout différent. Ce n'est plus le courage personnel qui s'appuie sur la force physique et l'adresse du corps ou sur l'énergie de la volonté, et qui se met au service d'un intérêt réel. Elle a son principe dans le sentiment profond de la personnalité, dans l'honneur, l'esprit chevaleresque, et, en général, dans l'imagination. Aussi elle se déploie dans des entreprises aventureuses, au milieu d'accidents et de hasards de toute espèce, d'événements tout extérieurs; ou bien elle se laisse guider par des inspirations d'une religiosité mystique, dans laquelle on retrouve, d'ailleurs, toujours le même caractère, le sentiment de la personnalité.

Cette forme de l'art s'est développée dans les deux hémisphères : dans l'Occident, cette terre de la réflexion, de la concentration de l'esprit en lui-même, et

dans l'Orient, où s'est accomplie la première expansion de la liberté, la première tentative pour l'affranchir du fini. Dans l'Occident, la poésie a pour base l'âme repliée sur elle-même, se faisant centre de toutes choses, et cependant ne considérant la vie présente que comme une partie de la destinée qu'elle place dans un monde supérieur, celui de la foi. En général, en Orient, c'est le mahométisme qui a balayé le sol ancien en chassant toute idolâtrie et toutes les religions enfantées par l'imagination; mais il donne à l'âme une liberté intérieure qui la remplit et l'absorbe à tel point, que le monde entier s'efface et s'évanouit. Le cœur et l'esprit, plongés dans l'ivresse de l'extase, sans avoir besoin de se représenter Dieu sous une forme sensible, trouvent en eux-mêmes une joie ineffable; par ce renoncement volontaire ils goûtent, dans la contemplation et la glorification de leur objet, les délices de l'amour, le calme et la félicité.

I. De l'Honneur. — Le motif de l'honneur était inconnu dans la poésie ancienne. Dans l'*Iliade*, la colère d'Achille est le sujet du poëme. Mais ce que nous entendons par honneur, dans le sens moderne, n'est pas compris. Achille ne se trouve vivement blessé que parce que la part de butin qui lui appartient, le prix de sa valeur, sa récompense, γέρας, lui a été enlevée par Agamemnon. L'offense, ici, porte sur quelque chose de

matériel, sur un présent. A ce présent, à la vérité, a été attachée une distinction; c'est un hommage rendu à la valeur. Aussi Achille s'enflamme de colère parce qu'Agamemnon l'outrage, ne lui rend pas, devant les Grecs, les honneurs qui lui sont dus. Mais cette offense ne pénètre pas jusqu'au cœur même de la personnalité; de sorte qu'Achille se trouve satisfait par la reddition de sa part de butin, à laquelle sont ajoutés d'autres objets précieux. Agamemnon ne se refuse pas, en dernier lieu, à cette réparation, quoique, d'après nos idées modernes, les deux héros se fussent injuriés mutuellement de la façon la plus grossière. Ces injures n'avaient fait que les irriter l'un contre l'autre; aussi, maintenant, l'offense qui était purement positive et matérielle est effacée dès que la cause extérieure a disparu.

L'honneur moderne présente un tout autre caractère. Ici, l'offense ne regarde plus la valeur réelle de l'objet (qu'il s'agisse de propriété, du rang, d'un droit, etc.); mais la personne en soi, l'opinion que l'homme a de lui-même, la valeur qu'il s'attribue; or cette valeur est infinie. En vertu de l'honneur, ce que l'individu possède, bien qu'après l'avoir perdu il n'en soit ni plus ni moins qu'auparavant, participe de sa personne. Celle-ci a une valeur absolue à ses yeux et doit l'avoir de même aux yeux des autres. La mesure de l'honneur n'est donc pas dans ce qu'est l'individu en lui-même, mais dans ce qu'il s'imagine être. Or, le propre de l'imagination est de généraliser; de sorte que je puis mettre ma personne tout entière dans tel objet particulier qui m'appartient.

On a coutume de dire que l'honneur est un *semblant;* rien n'est plus vrai; mais au point de vue où nous sommes, il faut le prendre plus au sérieux. Ce n'est pas seulement l'apparence, le simple reflet extérieur de la personnalité absolue. L'image de ce qui en soi est infini est elle-même quelque chose d'infini. Par ce caractère d'infinité, le semblant de l'honneur devient la personne elle-même dans sa plus haute réalité. Chaque qualité particulière, dans laquelle l'honneur se manifeste et qu'il s'approprie, est, par cette seule apparence, élevée à une valeur infinie. — L'honneur, ainsi conçu, constitue un des principes fondamentaux de l'art moderne. Il suppose que l'homme a quitté la sphère simplement religieuse et le monde intérieur, pour entrer dans la vie réelle, et que, sur ce théâtre, il ne manifeste que lui-même dans son indépendance personnelle et sa valeur absolue.

Le domaine de l'honneur est très-étendu. En effet, tout ce que je suis, ce que je fais, ce que font les autres intéresse mon honneur. Je puis me faire un point d'honneur de ce qui est bien en soi, de la fidélité envers le prince, du dévouement à la patrie, des devoirs de mon état, de la fidélité conjugale, de l'équité dans les affaires et le commerce, de la conscience dans les travaux scientifiques, etc.; mais, au point de vue de l'honneur, ces devoirs, légitimes d'ailleurs et vrais en soi, ne sont pas encore sanctionnés comme tels et reconnus par eux-mêmes. Ils ne le sont qu'autant que je les identifie avec ma personne et que j'en fais des points d'honneur.

L'homme d'honneur, en tout ceci, pense donc d'abord à lui-même, et, qu'une chose soit ou ne soit pas moralement bonne, la question pour lui n'est pas là, mais de savoir s'il lui convient à lui, s'il est conforme à son honneur d'engager sa foi, qu'il sera tenu de garder. C'est ainsi qu'on peut commettre les actions les plus répréhensibles et être encore un homme d'honneur. En outre, l'honneur se crée des fins arbitraires, il se propose pour but de soutenir un certain caractère. On se regarde alors comme lié envers les autres et envers soi par ce qui n'est en réalité ni obligatoire ni nécessaire. L'imagination sème sur la route des difficultés et des embarras chimériques, parce que c'est un point d'honneur de maintenir le caractère que l'on a une fois pris. — En général, l'objet sur lequel porte l'honneur n'ayant de valeur que par le sujet auquel il se rapporte, non par son caractère propre, donne prise à l'accidentel. Aussi dans les œuvres de la poésie moderne nous voyons d'abord ce qui est bien d'une manière absolue exprimé comme loi de l'honneur, parce que l'homme combine avec le sentiment du devoir celui de la dignité infinie de sa personne. Que l'honneur ordonne ou défende quelque chose, cela veut dire que l'homme se met tout entier dans l'objet de cet ordre ou de cette défense. De sorte que la transgression ne se laissera nullement effacer, pardonner ou réparer par une transaction, et que toute compensation est inadmissible. Mais, d'un autre côté, l'honneur peut devenir quelque chose de vain, de faux, si, par exemple, le moi qui dans son froid orgueil

se regarde comme infini, en fait l'unique fond de sa conduite, ou si la personne se croit obligée par quelque motif criminel.

L'honneur alors, principalement dans la représentation dramatique, est une passion froide et sans intérêt, parce que les fins qu'il poursuit n'expriment plus des idées vraies, mais une personnalité tout égoïste. Il n'y a, en effet, que les idées essentielles de la raison qui, dans la succession des événements, offrent à l'esprit un enchaînement régulier et un développement nécessaire. Ce manque d'idées vraies se fait sentir particulièrement lorsque l'esprit de subtilité pointilleuse fait entrer dans le domaine de l'honneur des choses accidentelles et insignifiantes, qui n'intéressent que le personnage. Et les sujets ne manquent jamais; car alors une minutieuse analyse découvre une foule de distinctions. Des particularités qui, prises en elles-mêmes, sont indifférentes, peuvent prendre ainsi de l'importance et fournir matière au point d'honneur. Les Espagnols surtout ont développé cette casuistique du point d'honneur, dans leur poésie dramatique, par les raisonnements auxquels se livrent, à ce sujet, leurs héros sur la scène. Ainsi, par exemple, la fidélité de la femme est recherchée jusque dans les plus minutieuses circonstances ; et déjà le simple soupçon d'autrui, il y a plus, la possibilité d'un pareil soupçon, lors même que le mari en connaît parfaitement la fausseté, deviennent un sujet qui blesse l'honneur. Si cela donne lieu à des collisions, leur développement ne peut nous satisfaire, parce que nous

n'avons sous les yeux rien de réel et de vrai. Au lieu des émotions profondes que nous fait éprouver une lutte nécessaire, ce spectacle ne produit qu'un sentiment de pénible anxiété.

L'honneur ne résidant pas seulement dans la personne même, mais aussi dans l'opinion des autres, et sa reconnaissance devant être réciproque, il est essentiellement *susceptible*. Car, aussi loin que s'étendent mes prétentions, et quel que soit leur objet, leur fondement est toujours ma volonté arbitraire. La plus petite lésion peut avoir pour moi de l'importance. L'homme, dans la vie sociale, se trouve dans une foule de rapports avec mille objets divers, et peut étendre indéfiniment le cercle des choses qu'il a droit de dire *siennes*, où il veut placer son honneur. Dès lors, la personnalité des individus, leur orgueil et leur fierté, sentiments renfermés en principe dans l'honneur, sont des causes qui éternisent les dissensions et les querelles. Ajoutez à cela que, dans l'offense comme dans l'honneur en général, il ne s'agit pas de l'objet en lui-même dans lequel je puis me trouver blessé; ce qui n'est pas respecté, c'est ma personnalité, qui a identifié cet objet avec elle, et qui alors se déclare attaquée dans un point idéal infini.

Par là, toute offense faite à l'honneur est regardée comme quelque chose d'infini en soi et demande une réparation du même genre. Il existe, il est vrai, plusieurs degrés dans l'offense, et de même aussi dans la satisfaction. Mais ce que la personne regarde ici, en général, comme une offense, la mesure de cette offense et celle

de la réparation dépendent entièrement de sa volonté. Elle a le droit d'aller jusqu'aux derniers scrupules de la susceptibilité la plus chatouilleuse. Lorsqu'une pareille satisfaction est demandée, l'agresseur, aussi bien que la personne lésée, doit être regardé comme un homme d'honneur. Car, ce que je veux, c'est la reconnaissance de mon propre honneur par mon semblable. Mais, pour qu'il y ait réciprocité, il faut que je le considère lui-même comme un homme d'honneur ; c'est-à-dire qu'il doit passer, dans mon esprit, malgré son offense, pour une personne dont la valeur est infinie.

Ainsi, le principe de l'honneur renferme en général ce point essentiel : c'est que l'homme ne peut, par ses propres actions, donner à l'homme un droit sur sa personne. Par conséquent, quoi qu'il ait fait ou commis, il se regarde, après comme avant, comme un être d'une valeur infinie, invariablement le même ; il veut être considéré et traité comme tel.

S'il est vrai que l'honneur, dans ses querelles et les réparations qu'il exige, a pour principe l'indépendance personnelle, la conscience d'une liberté illimitée qui ne relève que d'elle-même, nous voyons ici apparaître de nouveau ce qui constituait dans l'idéal ancien le caractère fondamental des personnages héroïques, savoir cette même indépendance. Mais dans l'honneur, nous n'avons pas seulement l'énergie de la volonté et la spontanéité dans les décisions. L'indépendance personnelle est ici liée à l'*idée de soi-même*, et cette idée constitue précisément l'essence propre de l'honneur. De sorte que,

dans tous les objets extérieurs qui l'environnent, l'individu retrouve son image et se voit lui-même tout entier. L'honneur est la personnalité libre, repliée sur elle-même, et qui, absorbée par cet unique sentiment, qui est son essence, s'inquiète peu si l'objet est conforme à la vérité morale et à la raison, ou accidentel et insignifiant.

II. De l'Amour. — Le second sentiment qui domine dans les œuvres de la poésie moderne est l'amour.

Si le caractère fondamental de l'honneur est le sentiment de la personnalité et de son indépendance absolue, dans l'amour, au contraire, le degré le plus élevé est l'abandon de soi-même, l'identification du sujet avec une autre personne d'un autre sexe. C'est le renoncement à son individualité propre, qui ne se retrouve que dans autrui. Sous ce rapport, l'amour et l'honneur sont opposés l'un à l'autre.

Mais d'un autre côté, nous pouvons considérer l'amour comme la réalisation d'un principe qui se trouve déjà dans l'honneur. L'honneur a essentiellement besoin de voir la personne qui se sent d'une valeur infinie, reconnue de même par une autre personne. Or, cette reconnaissance est véritable et complète, non lorsque ma personnalité *in abstracto* dans quelque cas particulier et par conséquent limité, est respectée, mais lorsque moi tout entier, avec ce que je suis et renferme en moi-même,

tel que j'ai été, tel que je suis et serai, je m'identifie avec un autre au point de constituer sa volonté, sa pensée, le but de son être et sa possession la plus intime. Alors cet autre ne vit qu'en moi comme je ne vis qu'en lui. Ces deux êtres n'existent véritablement pour eux-mêmes que dans cette unité parfaite. Ils placent dans cette identité toute leur âme et le monde entier. C'est ce caractère d'infinité intérieure qui donne à l'amour son importance dans la poésie moderne, importance qui s'accroît encore par la richesse des sentiments que l'idée de l'amour renferme en elle-même.

L'honneur s'appuie souvent sur des réflexions abstraites et sur la casuistique du raisonnement; il n'en est pas de même de l'amour. Son origine est le *sentiment*, et comme la différence des sexes joue ici un grand rôle, il présente aussi le caractère d'un penchant physique spiritualisé. Cependant cette différence n'est essentielle que parce que l'individu met dans cette union son âme, l'élément spirituel et infini de son être.

Ce renoncement à soi-même pour s'identifier avec un autre, ce dévouement, cet abandon, dans lequel le sujet retrouve cependant la plénitude de son être, cet oubli de soi, tel que celui qui aime ne vit plus pour lui, constitue le caractère infini de l'amour. Et ce qui en fait principalement la beauté, c'est qu'il ne reste pas un simple penchant, ni un sentiment; sous son charme, l'imagination voit le monde entier destiné à lui servir d'ornement. Il attire tout dans son cercle et n'accorde de prix aux objets que dans leur rapport avec lui.

C'est surtout dans les caractères de femmes qu'il se révèle avec toute sa beauté ; car c'est chez les femmes que cet abandon, cet oubli de soi, est porté à son plus haut degré. Toute leur vie intellectuelle et morale se concentre dans ce sentiment unique et se développe en vue de lui ; il fait la base de leur existence, et, si quelque malheur vient à le briser, elles disparaissent comme un flambeau qui s'éteint au premier souffle un peu violent.

L'amour ne présente pas ce caractère de profondeur dans la poésie antique ; il n'y joue, en général, qu'un rôle subalterne, ou il n'apparaît que sous le point de vue de la jouissance sensible. Dans *Homère*, il est traité sans beaucoup d'importance ; il est représenté sous sa forme la plus digne dans la vie domestique, dans la personne de Pénélope, ou comme la tendre sollicitude de l'épouse et de la mère dans Andromaque, ou bien encore dans d'autres relations morales. Au contraire, le lien qui unit Pâris à Hélène est reconnu immoral, et il est la cause déplorable de tous les malheurs, de tous les désastres de la guerre de Troie. L'amour d'Achille pour Briséis n'a rien de profond ni de sérieux ; car Briséis est une esclave soumise au bon plaisir du héros. Dans les odes de *Sapho*, le langage de l'amour s'élève, il est vrai, jusqu'à l'enthousiasme lyrique ; cependant c'est plutôt l'expression de la flamme qui dévore et consume, que celle d'un sentiment qui pénètre au fond du cœur et remplit l'âme. Dans les charmantes petites poésies d'*Anacréon*, l'amour présente un tout autre aspect.

C'est une jouissance plus sereine et plus générale, qui ne connaît ni les tourments infinis, ni l'absorption de l'existence entière dans un sentiment unique, ni l'abandon d'une âme oppressée et languissante. Le poëte se laisse aller joyeusement à la jouissance immédiate, naïvement et sans soucis, sans attacher à la possession exclusive d'une femme particulière une importance qui est aussi loin de sa pensée que l'idée monacale de renoncer à toute relation avec le sexe. La haute tragédie des anciens ne connaît également pas la passion de l'amour dans le sens moderne. Dans *Eschyle* particulièrement et dans *Sophocle*, l'amour n'a pas la prétention d'exciter un véritable intérêt. Ainsi, quoique Antigone soit destinée à être l'épouse d'Hémon, quoique celui-ci s'intéresse à elle plus vivement qu'à son père, quoiqu'il aille même jusqu'à mourir à cause d'elle lorsqu'il désespère de la sauver, il fait cependant valoir devant Créon des raisons tout à fait indépendantes de sa passion; celle-ci ne ressemble d'ailleurs nullement à celle d'un amant moderne et n'a pas le même caractère sentimental. — *Euripide* traite l'amour comme une passion plus sérieuse, dans *Phèdre* par exemple. Cependant l'amour apparaît encore ici comme un égarement coupable, causé par l'ardeur du sang et le trouble des sens, comme un poison funeste versé dans le cœur d'une femme par Vénus, qui veut perdre Hippolyte, parce que ce jeune prince refuse de sacrifier sur ses autels. De même, nous avons bien, dans la Vénus de Médicis, une représentation plastique de l'amour, qui ne laisse rien à désirer

sous le rapport de la grâce et de la perfection des formes; mais on y chercherait vainement l'expression du sentiment intérieur, tel que l'exige l'art moderne. On peut en dire autant de la poésie romaine. Après la destruction de la république, et à la suite du relâchement des mœurs, l'amour n'apparaît plus que comme une jouissance sensuelle.

Dans le moyen âge, au contraire, *Pétrarque*, par exemple, quoiqu'il regardât ses sonnets comme des jeux d'esprit, et fondât sa réputation sur ses poésies et ses œuvres latines, s'est immortalisé par cet amour idéal qui, sous le ciel italien, se mariait dans une imagination ardente avec le sentiment religieux. L'inspiration sublime du *Dante* a aussi sa source dans son amour pour Béatrice. Cet amour se transforme dans l'amour religieux, lorsque son génie plein d'audace s'élève à cette conception sublime, dans laquelle il ose ce que personne n'avait osé avant lui, s'ériger en juge suprême du monde et assigner aux hommes leur place dans l'enfer, dans le purgatoire et dans le ciel. Comme pour former un contraste avec cette grandeur et cette sublimité, *Boccace* nous représente l'amour dans la vivacité de la passion, un amour léger, folâtre, sans moralité, lorsqu'il met sous nos yeux, dans ses *Nouvelles* si variées, les mœurs de son temps et de son pays. Dans les poésies des *Minnesengers* allemands, l'amour se montre sentimental et tendre, sans richesse d'imagination, naïf, mélancolique et monotone. Dans la bouche des *Espagnols*, il abonde en images; il est chevaleresque, quelquefois subtil dans

la recherche et la défense de ses droits et de ses devoirs, dont il fait autant de points d'honneur personnels ; il est aussi enthousiaste, lorsqu'il se déploie dans tout son éclat. Chez les *Français*, il est, au contraire, plus galant ; il tourne à la vanité ; c'est un sentiment qui vise à l'effet poétique, dans l'expression duquel perce souvent beaucoup d'esprit et une subtilité sophistique pleine de sens. Tantôt c'est une volupté sans passion, tantôt une passion sans volupté, une sensibilité ou plutôt une sentimentalité raffinée qui s'analyse dans de longues réflexions. — Mais nous devons couper court à ces observations qui, prolongées davantage, seraient ici déplacées.

Le monde et la vie réelle sont remplis de causes de division. Or, que l'on se représente d'un côté la société avec son organisation actuelle, la vie domestique, les rapports civils et politiques, la loi, le droit, les mœurs, etc., et, en opposition avec cette réalité positive, une passion qui germe dans des âmes ardentes et généreuses, l'amour, cette religion des cœurs, qui tantôt se confond avec la religion, tantôt se la subordonne, l'oublie même, et, se regardant comme l'affaire essentielle, unique, vraiment importante de la vie, ne peut cependant se résoudre à renoncer à tout le reste, fuir au désert avec l'objet aimé; capable d'ailleurs de se livrer à tous les excès, jusqu'à abjurer, par une dégradation cynique, la dignité humaine. On conçoit facilement que cette opposition ne doit pas manquer d'engendrer de nombreuses *collisions ;* car, les autres intérêts de la vie font aussi va-

loir leurs exigences et leurs droits, et doivent par là blesser l'amour dans ses prétentions à une domination souveraine.

La première collision que nous ayons à mentionner, et qui est la plus fréquente, est le conflit de l'*amour* et de l'*honneur*. L'honneur, en effet, a le même caractère infini que l'amour, et il peut jeter sur son chemin un motif qui soit un obstacle absolu. Dans ce cas, le devoir de l'homme peut réclamer le sacrifice de l'amour. Dans une certaine classe de la société, par exemple, il serait contraire à l'honneur d'aimer une femme d'une condition inférieure. La différence des conditions est un résultat nécessaire de la nature des choses ; et, d'ailleurs, elle existe. Si maintenant la vie sociale n'a pas encore été régénérée par l'idée de la vraie liberté, en vertu de laquelle l'individu peut choisir lui-même sa condition et déterminer sa vocation, c'est toujours, plus ou moins, la naissance qui assigne à l'homme son rang et sa position. En outre, ces distinctions sont encore consacrées comme absolues par l'honneur. On se fait un point d'honneur de ne pas déroger.

Mais, en second lieu, outre l'honneur, les principes éternels de l'ordre moral eux-mêmes, l'intérêt de l'État, l'amour de la patrie, les devoirs de famille, etc., peuvent entrer en lutte avec l'amour, et s'opposer à l'accomplissement de ses fins. Dans les représentations modernes où ces principes ont une haute valeur, ce genre de collision est un thème favori. L'amour se présente alors lui-même comme un droit imposant, le droit sacré

du cœur ; il s'oppose à d'autres devoirs et à d'autres droits. Ou il les déclare inférieurs à lui et s'affranchit de leur autorité ; ou il reconnaît leur supériorité, et alors un combat s'engage au fond de l'âme entre la violence de la passion et une idée supérieure. La *Pucelle d'Orléans* (1), par exemple, roule sur cette dernière collision.

En troisième lieu, il peut exister des rapports et des obstacles extérieurs qui s'opposent à l'amour : ainsi le cours ordinaire des choses, la prose de la vie, des accidents malheureux, les passions, les préjugés, des idées étroites, l'égoïsme dans les autres, une foule d'incidents de toute espèce. L'odieux, le terrible et le repoussant y occupent souvent beaucoup de place, parce que c'est la perversité, la grossièreté, la rudesse sauvage des passions étrangères qui sont mises en opposition avec la tendre beauté de l'amour. C'est surtout dans les drames et les romans qui ont paru dans ces derniers temps, que nous voyons fréquemment de semblables collisions extérieures. Elles intéressent principalement à cause de la part que nous prenons aux souffrances, aux espérances, aux projets renversés des malheureux amants. Le dénoûment, selon qu'il est heureux ou malheureux, nous satisfait ou nous émeut. Quelquefois ces productions simplement nous amusent. — En général, cette espèce de conflit, ayant pour principe des circonstances purement accidentelles, est d'un ordre inférieur.

(1) De Schiller. C. B.

Sous tous ces rapports, sans doute, l'amour présente un caractère élevé, parce qu'il n'est pas seulement un penchant pour l'autre sexe, mais un sentiment noble et beau, qui déploie, dans la poursuite de l'objet aimé, une grande richesse de qualités, de l'ardeur, de la hardiesse, du courage ; il est capable du plus grand dévouement. Cependant, l'amour romantique a aussi ses imperfections. En effet, ce qui lui manque, c'est le caractère *général* et absolu. Il n'est toujours que le sentiment personnel de l'individu qui, au lieu de se montrer tout occupé des grands intérêts de la vie humaine, du bien de sa famille, de l'État, de sa patrie, des devoirs de sa position, du soin de sa liberté, de la religion, etc., n'est rempli que de soi, n'aspire qu'à se retrouver dans un autre lui-même et à faire partager sa passion. Le fond de l'amour est donc le *moi*, et il ne répond pas à la nature complète de l'homme. Dans la famille, dans le mariage même, au point de vue de la morale privée et publique, la sensibilité en elle-même et cette union à laquelle elle aspire précisément avec telle personne et non avec une autre, ne jouent qu'un rôle secondaire. Dans l'amour romantique, tout roule sur ce principe, l'attrait mutuel de deux individus de sexe différent. Or, pourquoi plutôt cette personne que cette autre? C'est ce qui n'a sa raison que dans une préférence toute personnelle et souvent dans le caprice. La femme a son bien-aimé; le jeune homme a sa bien-aimée, objet toujours incomparable, type suprême de beauté et de perfection. Mais s'il est vrai que chacun fait de celle

qu'il aime une Vénus ou quelque chose de plus, il est clair qu'il y a plusieurs femmes dont on peut en dire autant, et, au fond, personne n'est dupe de cette illusion. Seulement, cette préférence exclusive et absolue est purement une affaire de cœur, un choix tout personnel; et trouver la plus haute conscience de soi-même précisément dans cette personne que l'on a rencontrée, offre l'apparence d'un jeu et d'un caprice du hasard. On reconnaît là, il est vrai, la haute liberté de l'individu, et il y a loin de cette liberté à une passion comme celle de la Phèdre d'Euripide, soumise à la puissance d'une divinité ; mais ce choix, tout libre qu'il est, par cela seul qu'il a pour principe la volonté purement individuelle, se présente comme quelque chose d'arbitraire et d'accidentel.

Par là, les collisions de l'amour, particulièrement lorsqu'il est représenté comme entrant en lutte avec les intérêts généraux de la société, conservent toujours un caractère d'accidentalité qui ne permet pas de les légitimer, parce que c'est l'homme, comme individu, qui, avec ses exigences personnelles, s'oppose à ce qui, par son caractère essentiel, a droit à être reconnu et respecté. Les personnages des hautes tragédies anciennes, Agamemnon, Clytemnestre, Oreste, Œdipe, Antigone, Créon, poursuivent, il est vrai, aussi un but individuel; mais le motif véritable, le principe qui se montre sous une forme passionnée comme le fond de leurs actions et de leur caractère, est d'une légitimité absolue et, par là même aussi, d'un intérêt général. Aussi, les infortunes

qui en sont la suite ne nous touchent pas seulement comme étant l'effet d'un destin malheureux, mais comme un malheur qui commande le respect; elles inspirent une terreur religieuse, parce que la passion qui ne se repose que quand elle a obtenu satisfaction, renferme un principe éternel et nécessaire. Que le crime de Clytemnestre ne soit pas puni, dans la pièce où Oreste poursuit la vengeance de son père, qu'Antigone meure pour avoir accompli un devoir fraternel envers Polynice, c'est là une injustice, un mal en soi; mais ces souffrances de l'amour, ces espérances brisées, ces tourments, ce martyre qu'éprouve un amant, ce bonheur et cette félicité infinis qu'il se crée dans son imagination, ne sont nullement en soi un intérêt général; c'est quelque chose qui le regarde personnellement. Tout homme a, il est vrai, un cœur fait pour l'amour et le droit d'y trouver le bonheur; mais lorsque précisément dans tel cas donné, dans telle ou telle circonstance, il n'atteint pas son but, aucune injustice ne lui est faite; car il n'est pas nécessaire en soi qu'il s'éprenne précisément de cette femme et que nous devions nous intéresser à une chose aussi accidentelle, qui dépend plus ou moins du caprice, qui n'a ni étendue ni généralité. C'est là le côté froid qui se fait sentir dans le développement de cette brûlante passion.

III. De la Fidélité. — Le troisième sentiment essentiel à signaler comme exprimant la personnalité mo-

derne dans le cercle de la vie sociale, est la *fidélité*. Par fidélité, il ne faut pas entendre ici la fidélité à une promesse d'amour, ni la constance dans l'amitié, comme nous en trouvons le plus beau modèle dans Achille et Patrocle, ou dans le lien plus intime encore qui unissait Oreste et Pylade. L'amitié dans ce sens se développe principalement dans la jeunesse. C'est là son moment dans la vie humaine. Chaque homme à son chemin à faire dans le monde, un état, une position sociale à conquérir et à conserver. Or, dans la jeunesse, les vocations et les rangs ne sont pas encore fixés. Aussi les jeunes gens se lient très-facilement entre eux. Ils s'unissent si étroitement par la conformité de sentiments, de volonté et d'action, que, pour deux amis, l'entreprise de l'un devient également celle de l'autre. Il n'en est déjà plus de même de l'amitié dans l'âge mûr. L'homme suit, dans ses relations sociales, une ligne plus indépendante. Il ne s'engage pas avec un ami dans une communauté assez étroite pour que l'un ne puisse rien faire sans l'autre. Les hommes se rencontrent et se séparent. Leurs intérêts et leurs affaires tantôt s'accordent, tantôt sont différents. L'amitié, l'intimité même, la conformité de principes et de direction générale subsiste; mais ce n'est plus cette amitié de la jeunesse, dans laquelle l'un des deux amis ne prend jamais une résolution sans l'autre, et ne ferait rien qui pût n'être pas à sa convenance. Il est d'ailleurs conforme au principe de notre société moderne que l'homme pourvoie lui-même à son sort et ne doive sa position qu'à son propre mérite.

Si la fidélité dans l'amitié et dans l'amour existe seulement entre égaux, la fidélité, telle que nous devons la considérer ici, se rapporte à un supérieur, à une personne d'un rang plus élevé, à un *maître* (1).

Nous trouvons quelque chose de semblable déjà chez les anciens, dans la fidélité des serviteurs, dans leur attachement à la famille, à la maison de leur maître. Le plus bel exemple nous en est offert dans le gardien de pourceaux d'Ulysse, qui s'expose jour et nuit aux intempéries de l'air pour garder ses pourceaux, plein d'inquiétude sur le sort de son maître, à qui enfin il prête un fidèle secours contre les amants de Pénélope. Shakspeare nous montre l'image d'une fidélité semblable et non moins touchante dans le *Roi Lear* (2). Lear dit à Kent, qui veut le servir : « Me connais-tu, brave homme? — Non, seigneur, répond Kent; mais il y a quelque chose dans votre visage qui fait que je vous appellerais volontiers mon *maître*. » Ceci s'approche déjà beaucoup du caractère qui distingue la fidélité chevaleresque. Car la fidélité, au moment où nous sommes, n'est pas celle de l'esclave et du serviteur. Celle-ci peut avoir déjà quelque chose de beau et de touchant; mais elle manque néanmoins de la liberté et de l'indépendance dans l'individu, quant à ses fins et à ses actions propres, et par là elle est d'un ordre inférieur.

Ce que nous avons au contraire à examiner, c'est la

(1) Le mot allemand signifie à la fois maître et seigneur. C. B.

(2) Act. I, sc. 4.

fidélité du vassal dans la chevalerie. Ici, l'homme, tout en se dévouant à la personne d'un prince, d'un roi ou d'un empereur, conserve sa libre indépendance comm caractère dominant de toute sa conduite. Cette fidélité occupe cependant une place élevée dans le monde chevaleresque, parce qu'elle est le principal lien qui unit les membres de cette société et la base de son organisation, du moins à son origine.

Ce sentiment, malgré sa supériorité comme principe social sur ce qui l'avait précédé, ne ressemble néanmoins en rien au patriotisme qui a pour but un intérêt général. Il ne s'adresse qu'à l'individu, au seigneur, et par là il a sa condition dans l'honneur, dans l'avantage particulier, dans l'opinion personnelle. La fidélité apparaît environnée de son plus grand éclat dans une société non encore régulièrement constituée, à demi barbare, où le droit et la loi exercent un faible empire. Dans un pareil état de société, les plus puissants, ceux qui élèvent la tête au-dessus des autres, deviennent comme des centres autour desquels se groupent les inférieurs; ce sont des chefs, des princes. Les autres s'attachent à eux par un libre choix. Un pareil rapport se transforme ensuite en un lien plus positif, celui de la suzeraineté, en vertu duquel chaque vassal, de son côté, s'arroge des droits et des priviléges. Mais le principe fondamental sur lequel tout repose à l'origine, c'est le libre choix, aussi bien en ce qui concerne l'objet sur lequel doit porter la dépendance, que sous le rapport du maintien de cette dernière. Aussi, la fidélité chevaleresque sait très-bien con-

server ses avantages et ses droits, l'indépendance et l'honneur de l'individu. Elle n'est pas reconnue comme un devoir proprement dit, dont on pourrait exiger l'acquittement contre la volonté arbitraire du sujet. Chaque vassal, au contraire, suppose toujours que la durée de son obéissance, et en général de cet ordre de choses, est subordonnée à son bon plaisir et à sa manière de sentir personnelle.

La fidélité et l'obéissance envers le seigneur peuvent, d'après cela, très-facilement entrer en collision avec la passion personnelle ou avec la susceptibilité de l'honneur, le sentiment de l'offense, l'amour et une foule d'autres accidents intérieurs ou extérieurs; ce qui en fait quelque chose d'éminemment *précaire*. Un chevalier, par exemple, est fidèle à son prince; mais son ami a un démêlé à soutenir avec ce prince. Le voilà obligé de choisir entre l'une et l'autre fidélité. Avant tout, il peut rester fidèle à lui-même, à son honneur et à son intérêt. Nous trouvons le plus bel exemple d'une pareille collision dans le *Cid*. Il est fidèle au roi et en même temps à lui-même. Lorsque le roi agit sagement, il lui prête l'appui de son bras; mais si la conduite du prince est mauvaise et que lui, le Cid, se trouve offensé, il lui retire son puissant secours. — Les pairs de Charlemagne nous offrent un rapport semblable. C'est un lien de haute suzeraineté et d'obéissance à peu près analogue à celui que nous avons remarqué entre Jupiter et les autres dieux. Le souverain ordonne, mais il a beau gronder et tonner, ces personnages, dans le sentiment de leur

liberté et de leur force, résistent comme et quand il leur plaît. Mais c'est dans le *roman du Renard* que le peu de consistance et la fragilité de ce lien sont représentés de la manière la plus fidèle et la plus intéressante. De même que, dans ce poëme, les grands de l'empire ne servent, à proprement parler, qu'eux-mêmes et n'obéissent qu'à leur volonté personnelle, de même les princes allemands et les chevaliers au moyen âge n'étaient plus, en quelque sorte, dans leur élément naturel, lorsqu'il s'agissait de faire quelque chose pour l'intérêt général ou pour leur empereur. C'est ainsi qu'il y a des gens qui estiment si haut le moyen âge, parce qu'en effet, dans une pareille société, chacun se fait justice à lui-même et est un homme d'honneur, lorsqu'il ne suit que sa volonté et son caprice, ce qui ne peut pas être permis dans un État organisé et régulièrement constitué.

La base commune de ces trois sentiments, l'*honneur*, l'*amour* et la *fidélité*, est donc la personnalité libre. Le cœur de l'homme s'ouvre à des intérêts toujours plus vastes et plus riches et, en même temps, il reste toujours en harmonie avec lui-même. C'est dans l'art moderne la plus belle partie du cercle qui se trouve en dehors de la religion proprement dite. Tout ici a pour but immédiat l'homme, avec lequel nous pouvons sympathiser, au moins par un côté, celui de l'indépendance personnelle. Il n'en était pas toujours ainsi dans le domaine religieux, où il nous arrivait de rencontrer çà et là des sujets et

des formes de représentation qui heurtaient nos idées. Néanmoins, ces sentiments n'en sont pas moins susceptibles d'être mis en rapport d'une foule de manières avec la religion ; de sorte qu'alors les intérêts religieux sont combinés avec ceux de la chevalerie qui sont tout humains, comme par exemple dans les aventures des chevaliers de la *Table-Ronde* à la recherche du *Saint-Graal*. Cette combinaison introduit dans la poésie chevaleresque beaucoup d'éléments mystiques et fantastiques, et aussi beaucoup d'allégories. Mais, d'un autre côté, le domaine de l'honneur, de l'amour et de la fidélité peut conserver son caractère tout humain, paraître entièrement indépendant de celui de la religion, et ne manifester que les premiers mouvements de l'âme dans sa subjectivité toute personnelle et tout humaine. — Cependant, ce qui manque à ce cercle, c'est que le vide de l'âme n'est pas comblé par cet ensemble de rapports, de caractères et de passions empruntés à la vie réelle et mondaine. En opposition avec cette multiplicité d'intérêts, l'âme qui se sent infinie, reste encore isolée et peu satisfaite. Elle sent alors le besoin de trouver un plus riche fonds d'idées, et de le développer dans la représentation artistique.

III. — De l'Idéal profane dans le cercle des intérêts positifs. — Son caractères dans les pièces de Shakspeare.

Nous avons vu la personnalité humaine se développer sur le théâtre de la vie réelle. Son caractère d'infinité s'est révélé dans l'indépendance de l'honneur, dans la profondeur de l'amour et dans le dévouement de la fidélité.

Dans un autre développement de la poésie moderne, la religion et la chevalerie disparaissent avec leurs hautes conceptions, leurs nobles sentiments et leurs fins tout idéales, auxquelles rien ne répond dans le monde de la réalité. Ce qui caractérise les nouveaux besoins qui demandent à se satisfaire, c'est la soif des jouissances de la vie présente, la poursuite ardente des intérêts humains, dans ce qu'ils ont d'actuel, de déterminé, de positif. Dans le domaine de l'art, l'homme veut dès lors, en sacrifiant la beauté et l'idéalité du fond et de la forme, se représenter les objets dans leur réalité palpable et visible. L'art les reproduit dans leur vitalité et leur actualité; ses œuvres portent un caractère purement humain et sont des créations toutes personnelles.

On peut distinguer ici deux points de vue principaux.

D'abord se fait remarquer l'énergie et la persévérance opiniâtre d'une volonté qui s'attache exclusivement à un but déterminé, et concentre tous ses efforts dans sa réa-

lisation. D'un autre côté, l'individu apparaît comme formant en lui-même un tout complet; mais en même temps l'absence de culture fait qu'il persiste opiniâtrément dans sa concentration intérieure; absorbé dans la profondeur du sentiment, il est incapable de se développer et de se manifester parfaitement au dehors.

I. Ce que nous avons d'abord sous les yeux, ce sont des caractères pris en quelque sorte dans l'état de nature. Comme ils ne font que suivre l'impulsion violente d'une passion personnelle et ne représentent aucune idée générale, ils ne peuvent être ni exactement définis, ni classés rigoureusement.

Un personnage de ce genre n'a dans l'esprit aucun motif rationnel, aucune idée générale qui se combine avec quelque passion particulière; mais ce qu'il médite, il le réalise, il l'accomplit immédiatement sans plus de réflexion, pour obéir à sa nature propre qui est ainsi faite, sans invoquer quelque principe élevé, sans vouloir être justifié par quelque raison morale: inflexible, indompté, inébranlable dans la résolution d'accomplir ses desseins ou de périr. Une pareille indépendance de caractère ne se manifeste que là où le sentiment religieux étant très-faible, celui de la personnalité humaine est porté à son plus haut degré.

Tels sont principalement les caractères de *Shakspeare*, chez lesquels l'énergie et l'opiniâtreté, développées dans tout leur éclat, constituent le trait principal qui nous les fait admirer. Là, il n'est question ni de religion,

ni d'actions dont le motif est le besoin que l'homme éprouve de se mettre en harmonie avec le sentiment religieux ; il ne s'agit pas non plus d'idées morales. Nous avons sous les yeux des personnages indépendants, placés uniquement en face d'eux-mêmes et de leurs propres desseins, qu'ils ont conçus spontanément et dont ils poursuivent l'exécution avec la conséquence inébranlable de la passion, sans se livrer à des réflexions accessoires, sans vues générales et uniquement pour leur satisfaction personnelle. Les tragédies comme *Macbeth*, *Othello*, *Richard III*, et plusieurs autres, ont pour objet principal la représentation d'un semblable caractère, environné de figures moins remarquables et moins énergiques. Ainsi, par exemple, le caractère de *Macbeth* est la plus violente ambition. Il hésite d'abord, mais bientôt il étend la main sur la couronne. Il commet un meurtre pour l'obtenir, et pour la conserver il se livre à toutes sortes de cruautés. Cette énergie de résolution persévérante, qui ne regarde pas en arrière, cette conséquence de l'homme avec lui-même et avec un but qu'il n'a pris qu'en lui-même, donnent au personnage son intérêt essentiel. Ni le respect de la majesté royale et l'espèce de sainteté qui l'environne, ni la démence de son épouse, ni la défection de ses vassaux, ni la ruine qui le menace, rien n'ébranle la résolution de *Macbeth*. Il foule aux pieds les droits divins et humains, rien ne l'arrête, il marche à son but. Lady Macbeth est un semblable caractère ; il n'y a que le mauvais goût et le verbiage inconsidéré de la critique moderne qui aient pu

lui donner un rôle amoureux. Lorsqu'elle paraît pour la première fois sur la scène, et qu'elle reçoit la lettre de Macbeth, qui lui annonce sa rencontre avec les sorcières et leur prédiction en ces mots : « Salut, Than de Cawdor, salut à toi qui seras roi. » Elle s'écrie : « Tu es Glamis et Cawdor, et tu dois être ce qui t'est annoncé. Mais je crains ton caractère (thy nature) ; il est trop plein du miel de la douceur humaine pour prendre le plus court chemin. » Elle ne montre ni amour ni tendresse, ne témoigne aucune joie du bonheur de son époux. Elle n'éprouve aucun sentiment moral, aucune sympathie, nulle appréhension, nulle pitié, comme il siérait à une âme noble. Elle ne craint qu'une chose, c'est que le caractère de son époux ne soit un obstacle à son ambition. Pour lui, elle le considère seulement comme un moyen. Vous ne trouvez chez elle aucune hésitation, aucune incertitude ; elle ne délibère pas, elle ne fléchit pas un moment. Ce n'est pas la vengeance qui l'anime, comme d'abord Macbeth ; il ne faut voir en elle que la simple violence du caractère, qui lui fait accomplir sans autre pensée ce qui est conforme à son but, jusqu'à ce qu'enfin le malheur vienne la frapper. Cette catastrophe qui, pour Macbeth, part du dehors et fond sur lui lorsqu'il a consommé ses crimes, s'accomplit intérieurement chez lady Macbeth ; c'est la démence qui s'empare de son âme. — On peut en dire autant de *Richard III*, d'*Othello*, de la vieille *Marguerite* et de tant d'autres personnages de Shakspeare. Rien ne leur ressemble moins que les misérables caractères de plusieurs

pièces modernes, de celles de *Kotzebue,* par exemple, qui paraissent nobles, excellents et qui, au fond, ne sont que pitoyables. Sous un autre rapport, les auteurs plus récents, qui ont souverainement méprisé Kotzebue, n'ont pas fait beaucoup mieux que lui ; par exemple *Henri de Kleist,* dans *Catherine et le Prince de Hombourg.* Ces personnages sont des caractères chez lesquels, en opposition à la force et à l'énergie d'une volonté éclairée et conséquente avec elle-même, on a représenté, comme ce qu'il y a de plus élevé et de plus parfait, les rêves, les visions du magnétisme et du somnambulisme.

Le prince de Hombourg est le plus pauvre général ; il est distrait lorsqu'il s'agit de prendre des dispositions, et ne sait donner des ordres ; pendant la nuit, il est tourmenté par des visions ; et pendant le jour, au moment de la bataille, il commet des fautes grossières. Avec ces incertitudes, ces contradictions et ces dissonances intérieures du caractère, ces auteurs ont cru marcher sur les traces de Shakspeare. Mais ils en sont bien loin ; car les caractères de Shakspeare sont parfaitement conséquents ; ils restent fidèles à eux-mêmes et à leurs passions, et ce qu'ils méditent, ce qu'ils se proposent, ils l'accomplissent dans leurs actions avec une volonté inébranlable.

Maintenant, plus le caractère est ainsi égoïste, personnel, et approche, par là, facilement de la perversité, plus il doit avoir à lutter contre les obstacles qui se rencontrent sur son chemin et s'opposent à la réalisation de ses desseins; plus aussi il est entraîné par cette réali-

sation même à sa propre ruine. Car, au milieu même du succès, le destin qu'il s'est préparé, qu'il a enfanté, le précipite vers sa chute. L'accomplissement de cette destinée n'est pas seulement, pour le personnage, la conséquence de ses actions; mais en même temps un développement du caractère lui-même dont la fougue ne peut s'arrêter, et qui continue à se déchaîner dans toute sa violence, ou succombe épuisé. Dans les pièces grecques, où la passion est ennoblie par le but, où les actions ont un principe moral, et où la personnalité individuelle ne joue pas le principal rôle, le destin est moins inhérent au caractère même, qui sait se renfermer dans les limites de son entreprise, ne les franchit pas et reste à la fin ce qu'il était au commencement. Mais au moment où nous sommes, le développement des conséquences de l'action est en même temps celui du caractère, dans sa nature la plus intime et la plus personnelle; ce n'est pas seulement la marche extérieure des événements. Ainsi, les crimes de Macbeth apparaissent comme un effet de la violence de son caractère qui se pervertit de plus en plus, et cela d'une manière si logique et si fatale, qu'aussitôt que l'irrésolution a cessé, que le sort en est jeté, il ne se laisse plus arrêter par aucun obstacle. Son épouse est décidée dès le premier moment. Le développement de son rôle ne montre en elle que les anxiétés intérieures qui s'accroissent au point de devenir des tourments physiques. Ces tortures de l'esprit se terminent par la démence qui est le dénoûment final. Il en est de même de la plupart des autres caractères

de Shakspeare, des subalternes comme des plus importants. Les caractères antiques montrent bien aussi la même fermeté, et il arrive des situations extrêmes où, aucun moyen naturel ne pouvant triompher de leur résolution, le poëte est obligé de faire intervenir un *Deus ex machinâ* pour le dénoûment. Cependant, cette opiniâtreté, comme on en voit un exemple dans *Philoctète*, s'appuie sur un motif élevé, et ordinairement se justifie par un sentiment moral.

Dans ces sortes de caractères, l'absence d'idées générales, le but accidentel qu'ils poursuivent et l'indépendance individuelle ne permettent pas un dénoûment moral. Le rapport entre les actions et les infortunes du héros reste indéterminé, ou n'a en soi aucun sens. Le *fatum*, l'aveugle nécessité, reparaît ici. Quant au héros lui-même, il n'y a qu'une solution digne de lui, c'est de révéler sa personnalité infinie, sa force d'âme inébranlable, qui s'élève au-dessus de sa passion et de son destin. Que cela vienne d'une puissance supérieure, de la nécessité ou du hasard, peu lui importe, le malheur est arrivé : il n'en recherche ni le motif ni la cause. L'homme reste alors impassible, immobile comme un rocher, en face de cette puissance qui l'accable.

II. En opposition avec ce qui précède, le côté *abstrait* du caractère peut consister, en second lieu, dans la *concentration*. L'individu alors reste enfermé en lui-même, sans expansion ni développement.

Ce sont ici de ces natures richement douées, qui ren-

ferment en elles-mêmes tout un ensemble de qualités latentes, chez lesquelles chaque mouvement de l'âme s'accomplit intérieurement, sans laisser rien apparaître au dehors. L'abstraction, telle que nous l'avons considérée plus haut, consistait en ce que l'individu s'absorbe tout entier dans un but unique; mais ce but, il le laisse parfaitement se manifester au dehors dans la constance opiniâtre avec laquelle il le poursuit : résolu, selon que la fortune lui sera favorable ou contraire, à l'atteindre ou à périr. Ce qui constitue la seconde espèce de simplicité abstraite, celle dont il s'agit ici, c'est l'absence de développement et de manifestation. Un pareil caractère est comme une pierre précieuse qui ne se montre que par un point, mais ce point brille comme l'éclair.

Pour qu'une semblable concentration ait du prix et présente de l'intérêt, il faut une richesse intérieure de sentiment, qui ne laisse apparaître sa profondeur infinie et sa multiplicité que dans des manifestations rares et pour ainsi dire muettes. De telles natures simples, naïves et silencieuses peuvent exercer sur nous le plus haut attrait. Mais leur silence doit être le calme immobile de la mer à sa surface, qui cache des abîmes sans fond, et non pas le silence qui annonce l'absence d'idées, un esprit vide et sans vivacité; car, on rencontre quelquefois des hommes d'une intelligence très-commune, qui, en usant d'une réserve habile, donnent à penser par quelques mots, qu'ils possèdent une grande sagesse et un esprit profond; de sorte que l'on croit que des

trésors sont renfermés dans leur âme, tandis qu'à la fin on s'aperçoit qu'il n'y a rien chez eux. Au contraire, la richesse et la profondeur des caractères silencieux dont nous parlons, se révèle (ce qui exige d'ailleurs, de la part de l'artiste, beaucoup de talent et d'habileté) par des traits isolés, disséminés, naïfs et pleins d'esprit, échappés sans intention, sans égard aux personnes capables de comprendre. Ces intelligences saisissent avec profondeur le vrai dans tout ce qui leur est offert, et cependant n'entrent pas dans le détail prosaïque des intérêts particuliers et des affaires de la vie. Elles ne sont pas distraites par les passions communes, les intérêts et les affections du même genre.

Pour un caractère ainsi enfermé en lui-même, il doit arriver un moment où il sera saisi dans un point déterminé de son monde intérieur, où son énergie se concentrera tout entière dans un seul sentiment qui décide de la vie. Il s'y attache alors avec une force d'autant plus grande qu'elle n'est pas partagée ; il n'y a pour lui d'autre alternative que le bonheur ou la mort, et cela parce que la consistance lui manque. En effet, pour que le caractère ait de la consistance, il a besoin d'un principe moral qui le soutienne et qui seul peut lui donner une fermeté indépendante de lui-même. A cette espèce de caractères appartiennent les plus charmantes figures de l'art romantique, comme Shakspeare a su également les créer dans toute leur beauté. Telle est *Juliette*, par exemple, dans *Roméo et Juliette*. On peut se représenter Juliette comme étant au commencement

de la pièce une jeune fille simple et naïve, presque une enfant, ayant à peine quinze ou seize ans; elle paraît n'avoir aucune connaissance d'elle-même et du monde; son cœur n'a éprouvé encore aucun mouvement, aucune inclination, aucun désir; dans sa naïveté elle a contemplé le monde qui l'environne, comme dans une lanterne magique, sans en rien apprendre, sans faire la moindre réflexion. Tout à coup nous voyons cette âme cachée développer dans toute leur force les qualités qu'elle recélait, montrer de la ruse, de la prudence, de l'énergie, tout sacrifier, se soumettre aux plus terribles épreuves. C'est une flamme allumée par une étincelle; c'est le bouton d'une fleur qui à peine touchée par l'amour s'épanouit tout à coup, ouvre sa corolle et tous ses pétales, puis se flétrit l'instant après, et tombe effeuillée, plus vite qu'elle n'avait fleuri. *Miranda*, dans la *Tempête*, est encore une création du même genre. Élevée dans le silence, Shakspeare nous la montre au moment où elle commence à connaître les hommes pour la première fois. Il fait son portrait en deux scènes, et ce portrait est achevé. La *Thécla* de Schiller, quoiqu'elle soit une création poétique d'un genre plus réfléchi, peut être regardée comme appartenant à la même famille. Au milieu du faste et de l'opulence elle n'est pas touchée de ces avantages; elle reste sans vanité, simple et naïve, tout entière à l'unique sentiment qui l'anime. Ce sont particulièrement de belles et nobles natures de femmes pour lesquelles le monde et leur propre conscience s'ouvrent pour la pre-

mière fois dans l'amour, de sorte qu'elles semblent naître seulement alors à la vie spirituelle.

La plupart des chants populaires, particulièrement en Allemagne, présentent ce caractère de concentration profonde du sentiment, qui ne peut se développer au dehors. L'âme pleine d'émotions et d'idées, bien que saisie d'un vif intérêt, ne peut s'exprimer que par des manifestations brèves qui révèlent cependant toute la profondeur du sentiment. C'est un mode de représentation qui, dans son mutisme, retourne par là même au symbolisme ; car ce qu'il offre, ce n'est pas l'exposition claire et complète de la pensée, mais seulement un signe et une indication. Nous n'avons cependant pas ici un symbole dont le sens soit une généralité abstraite, mais une manifestation dont le contenu est, au contraire, un sentiment intérieur, vivant et réel. A des époques plus avancées, lorsque domine tout à fait la pensée réfléchie, qui s'éloigne le plus de cette naïveté et de cette concentration du sentiment, de semblables productions sont de la plus haute difficulté, et révèlent un génie poétique vraiment inné. *Gœthe*, surtout dans ses ballades, est maître dans cet art d'esquisser symboliquement, c'est-à-dire d'exprimer, par des traits en apparence extérieurs et insignifiants, le sentiment dans toute sa vérité et sa profondeur infinie. Tel est, par exemple, le *Roi de Thulé*, qui appartient à ce que Gœthe a composé de plus beau. Le roi ne fait connaître son amour que par la coupe que le vieillard a conservée de son amie. Le vieux buveur est près de mourir. Autour de lui, dans

la grande salle du palais, sont rangés les chevaliers; il fait à ses héritiers le partage de son royaume et de ses trésors; mais sa coupe, il la jette dans les flots; personne après lui ne doit la posséder.

« Il la vit tomber, s'emplir, puis s'engloutir au fond « de l'abîme; alors ses paupières se fermèrent; plus ja- « mais le vin n'humecta ses lèvres. »

Mais ces âmes profondes et silencieuses, dans lesquelles est renfermée l'énergie de l'esprit, comme l'étincelle dans les veines du caillou, qui ne savent ni développer ce qu'elles sentent ni s'en rendre compte, ne sont pas pour cela affranchies de la condition commune. Aussi, lorsque le son discordant du malheur vient troubler l'harmonie de leur existence, elles sont exposées à cette cruelle contradiction de n'avoir aucune habileté, de ne trouver aucun expédient pour se mettre au niveau de la situation et conjurer le danger. Entraînées dans une collision elles ne savent se tirer d'affaire; elles se précipitent tête baissée dans l'action, ou, dans une passive inertie, laissent les événements suivre leur cours. Hamlet, par exemple, est un beau et noble caractère, et au fond il n'est pas faible; mais il lui manque le sentiment énergique de la réalité. Alors il tombe dans une morne et stupide mélancolie qui lui fait commettre toutes sortes de bévues. Il a l'oreille très-fine; là où il n'y a aucun signe extérieur, rien qui puisse éveiller le soupçon, il voit de l'extraordinaire. Il n'y a plus pour lui rien de naturel; il a toujours les yeux fixés sur l'attentat monstrueux qui a été commis. L'esprit de son père lui ré-

vèle ce qu'il doit faire; dès lors il est intérieurement prêt à la vengeance; il pense continuellement à ce devoir que son cœur lui prescrit; mais il ne se laisse pas entraîner subitement à l'action comme Macbeth. Il n'assassine pas, il ne s'abandonne pas à la fureur, il ne tire pas l'épée comme Laërte à la première occasion. Il reste plongé dans l'inaction d'une belle âme qui ne peut se mouvoir au dehors, s'engager dans les relations de la vie réelle. Il attend, il cherche dans la droiture de son cœur une certitude positive. Lorsqu'il l'a obtenue, il ne prend lui-même aucune ferme résolution; il se laisse conduire par les événements extérieurs. Ainsi privé du sens de la réalité, il se trompe sur ce qui l'environne; il tue, au lieu du roi, le vieux Polonius. Il agit avec précipitation quand il faudrait user de circonspection, et là, au contraire, où il est besoin de cette activité qui va droit au but, il reste absorbé en lui-même, jusqu'à ce que, sans sa participation, le développement naturel des circonstances ait amené un dénoûment fatal qui paraît une conséquence de ce qui s'est passé au fond de son âme.

Mais, dans les temps modernes, cette disposition morale se rencontre particulièrement dans les conditions inférieures de la société. Des hommes dont l'esprit manque de culture sont incapables de comprendre des vues générales et la multiplicité des grands intérêts; de sorte que, si le but unique qu'ils poursuivaient leur échappe, leur âme ne peut se reposer dans un autre, ni trouver un nouvel objet pour leur activité. Ce défaut de culture intellectuelle explique pourquoi ces caractères concen-

trés en eux-mêmes s'attachent avec tant d'opiniâtreté et de tenacité à ce qu'ils ont une fois entrepris, quelque originale et singulière que soit parfois l'idée qui les domine. Une pareille obstination, dans ces sortes de natures concentrées et taciturnes, se rencontre principalement chez les Allemands, qui, pour cette raison, paraissent facilement têtus, hérissés, noueux, inabordables, et, dans leurs actions, dans toute leur conduite, incertains et contradictoires. Comme modèle dans l'art de dessiner et de représenter de pareils caractères pris dans la classe inférieure du peuple, nous ne citerons ici que *Hippel*, l'auteur du *Cours de la vie en ligne ascendante*, un des rares ouvrages allemands du genre humoristique qui soient vraiment originaux. Il se tient loin de la sentimentalité de *Jean-Paul* et du mauvais goût de ses situations. Il y a chez lui, au contraire, à un merveilleux degré, individualité, fraîcheur et vitalité. Il excelle à représenter ces caractères concentrés qui étouffent en eux-mêmes, et qui, lorsqu'une fois ils se déterminent à agir, le font avec une violence terrible. Il les peint d'une manière saisissante de vérité. Ces hommes sortent des contradictions infinies auxquelles leur âme est en proie, et des malheureuses circonstances où ils se voient engagés, en prenant un parti violent. Ils accomplissent par là, de leurs propres mains, ce qui autrement serait le résultat d'un destin extérieur. Par exemple, dans Roméo et Juliette, des accidents imprévus font échouer le plan concerté par la prudence et l'habileté du moine, et déterminent la mort des deux amants.

Ainsi, ce qui distingue ces caractères *abstraits*, c'est que les uns déploient une force extraordinaire de volonté pour accomplir un dessein tout personnel et qu'ils donnent comme tel, marchant droit au but, et renversant tous les obstacles qui se trouvent sur leur passage. Les autres décèlent une nature riche et féconde, et s'ils viennent à être vivement émus par quelque intérêt qui les touche profondément, ils concentrent toute l'étendue et la profondeur de leur individualité sur ce point. Mais comme ils sont restés étrangers aux affaires du monde, s'ils se trouvent engagés dans quelque collision, ils sont hors d'état de comprendre leur situation et d'appeler à leur secours la prudence et l'habileté pour sortir d'embarras.

III. Il nous reste cependant un troisième point à indiquer. Pour que ces caractères exclusifs et bornés sous le rapport des fins qu'ils poursuivent, et qui pourtant possèdent un fond riche, nous intéressent d'une manière non pas superficielle, mais réellement profonde, il faut que ce qu'il y a de borné chez eux nous apparaisse comme quelque chose d'accidentel, de fatal; en d'autres termes, que la passion particulière qui absorbe leur volonté se perde dans un ensemble plus vaste et plus profond de qualités morales. Cette profondeur et cette richesse d'esprit, Shakespeare, en effet, nous les manifeste dans ses personnages. Il montre en eux des hommes d'une imagination libre, d'un esprit heureusement doué, supérieurs à ce qu'ils sont et aux situations

où ils se trouvent engagés; de sorte qu'ils sont poussés aux actions qu'ils commettent seulement par le malheur et les circonstances. Cependant, il ne faudrait pas entendre ceci dans ce sens, par exemple, que les crimes de *Macbeth* ne devraient être imputés qu'à la méchanceté des sorcières. Les sorcières sont bien plutôt le reflet de sa propre volonté déjà fixée et arrêtée. Ce que les personnages de Shakespeare exécutent, le but particulier qu'ils poursuivent, a son origine, sa racine dans leur individualité. Mais, avec cette individualité toujours identique à elle-même, ils conservent en même temps une certaine élévation qui fait en partie oublier ce qu'ils sont d'après leurs actions et leur conduite réelle, et les agrandit à nos yeux. De même, les personnages inférieurs de Shakespeare : *Stephano*, *Trinkale*, *Pistol*, et le héros entre tous *Falstaff*, ne sortent pas de leur trivialité; mais ils se montrent en même temps comme des gens à qui rien ne manque du côté de l'esprit, qui ont une existence toute libre et pourraient être des hommes supérieurs. Au contraire, dans les tragédies françaises, souvent, les personnages les plus élevés et les meilleurs, vus de près et à la lumière, ne sont, à la lettre, que des êtres méprisables, qui ont tout au plus assez d'esprit pour se justifier par des sophismes. Dans Shakespeare, nous ne trouvons aucune justification, aucune condamnation, mais seulement la pensée d'un destin général, au point de vue duquel se placent les personnages, sans se plaindre, sans songer à la vengeance. Ils voient tout s'englou-

tir dans cet abîme, eux et tout ce qui les environne.

Sous tous ces rapports, le domaine que présentent de pareils caractères est un champ infiniment riche, mais où l'on est exposé au danger de tomber dans l'insignifiance, la fadeur et la platitude. Aussi n'a-t-il été donné qu'à un petit nombre de grands maîtres d'avoir assez de génie et de goût pour saisir ici le vrai et le beau.

FRAGMENTS

OU MORCEAUX COMPLÉMENTAIRES

SUR DIVERS SUJETS RELATIFS A LA POÉSIE.

I.

SUR LA POÉSIE EN GÉNÉRAL.

DE LA VÉRITÉ POÉTIQUE.

I. — Du vrai et du naturel dans les œuvres de la Poésie.

On entend communément par *vérité*, dans l'art ou la poésie, la caractère que présente une œuvre quelconque, lorsque son sujet est conforme à la réalité telle que nous la trouvons dans la nature, et qu'il s'offre ainsi sous des traits qui nous sont connus. Si nous nous contentons d'une pareille vérité, le poëte par excellence sera celui qui saura reproduire la réalité commune. Mais le but de l'art est précisément de dépouiller le fond, aussi bien que la forme des objets, de ce qu'ils ont d'ordinaire et de prosaïque, de dégager par l'activité créatrice de l'esprit, l'élément rationnel des choses, leur *essence*, pour la re-

présenter dans une image *idéale* et *vraie*. Sans doute, l'imitation peut être vivante en elle-même et emprunter à cette animation intérieure un grand attrait. Mais si un fond idéal et pur lui manque, elle ne peut produire la véritable beauté dans l'art. L'artiste ou le poëte ne doit donc pas s'attacher à la simple réalité extérieure. Car elle est en soi vide, et il y chercherait en vain l'idée substantielle que doivent renfermer ses œuvres.

Il est une autre manière de concevoir la vérité poétique; elle consiste à ne plus se proposer simplement pour but de reproduire la forme extérieure des choses. Ici, le poëte ou l'artiste a dû saisir son sujet dans la partie la plus intime et la plus profonde de son âme; mais ce sentiment intérieur reste enfermé et concentré à un tel point, qu'il ne peut arriver à une conscience claire et nette de lui-même, ni se développer. Aussi, le pathétique se borne à le laisser percer partout dans les formes extérieures qui le révèlent, mais sans avoir la force et l'art nécessaires pour manifester complètement l'idée qu'il renferme. Les poésies populaires, en particulier, appartiennent à ce genre de représentation. Sous leur simplicité extérieure, on entrevoit un sentiment vaste et profond, qui est l'âme de ces chants, et qui ne peut néanmoins s'exprimer clairement, parce qu'ici l'art n'est pas encore arrivé à un degré de développement assez avancé pour pouvoir mettre au jour sa pensée dans des formes d'une parfaite transparence. Le cœur, comme refoulé sur lui-même et oppressé de ce qu'il éprouve, pour se rendre intelligible au cœur, offre un reflet de lui-

même dans une foule de symboles extérieurs, qui sans doute sont très-expressifs, mais ne peuvent toujours qu'effleurer légèrement la sensibilité. *Goëthe* a composé dans ce genre des poésies excellentes. Il ne faut cependant pas que le *naturel* et la *simplicité* dégénèrent en grossièreté et en sottise, comme on en a des exemples dans des productions analogues.

En général, ce qui manque à cette espèce de vérité, c'est la manifestation claire du sentiment et de la passion. Ceux-ci, dans l'art véritable, ne doivent pas ainsi rester renfermés et concentrés, ni se contenter de faire entendre un faible écho d'eux-mêmes, mais se montrer à découvert et d'une manière complète. Quand Schiller exprime un sentiment, il y met son âme tout entière, mais une grande âme qui pénètre jusqu'au fond du sujet et le vivifie. La pensée, quelque profonde qu'elle soit, ne se développe pas moins librement sous les formes les plus brillantes et dans des expressions dont la richesse égale l'harmonie.

Sous ce rapport, conformément au principe de l'idéal, la vérité, même en ce qui concerne l'expression du sentiment intérieur, consiste en ceci : rien de ce qui constitue la nature essentielle du sujet qui inspire l'artiste, ne doit rester au fond de sa conscience. Tout doit être complètement développé. De telle sorte, qu'à la fois, 1° *l'idée*, qui est l'âme et la substance de l'objet choisi, soit manifestée tout entière, 2° que la *forme* individuelle qui la représente soit d'une exécution achevée et parfaite, 3° et qu'enfin l'œuvre totale paraisse dans toutes

ses parties, pénétrée de cette même idée qui est son âme et sa substance vivante. Car ce qu'il y a de plus élevé et de plus excellent en soi n'est pas quelque chose d'inexprimable, à tel point que le poëte renferme toujours en lui-même un sentiment plus profond que celui qu'il met dans son œuvre. Les œuvres de l'artiste sont la meilleure partie de lui-même. Le vrai en lui n'est pas seulement en puissance, mais en réalité. Ce qui reste enseveli dans son âme, pour nous, n'existe pas.

II. — De la vérité historique dans les œuvres de la Poésie, et des rapports du poëte avec son siècle.

Les poëtes empruntent presque toujours leurs sujets au passé, et en cela ils trouvent un grand avantage, celui de s'adresser au souvenir qui retrace les choses avec ce caractère de généralité dont l'art a besoin. Le poëte cependant appartient à son temps, dont il partage les idées et les mœurs. Les poëmes homériques, quelle que soit l'opinion que l'on adopte sur Homère, sont postérieurs à la guerre de Troie de plus de quatre siècles, et un intervalle au moins double sépare les tragiques grecs de leurs héros. Il en est de même de Niebelungen et du poëte qui en a rassemblé les divers chants pour en former un tout organique.

Or, sans doute, pour tout ce qui constitue le fond général des passions humaines ou de celles qui sont attribuées aux dieux, le poëte n'a pas besoin de sortir de chez lui, il le trouve en lui-même ; mais les formes extérieures d'une civilisation passée, à laquelle il emprunte des caractères et des faits, ont essentiellement changé, elles lui sont devenues plus ou moins étrangères. En outre, si le poëte travaille pour sa nation et pour son siècle, ceux-ci ont le droit de demander à comprendre son

œuvre et à ne pas être transportés dans un monde différent du leur. Les véritables ouvrages d'art, il est vrai, jouissent de l'immortalité ; ils sont de tous les temps, et se font goûter de toutes les nations. Néanmoins leur intelligence parfaite suppose de la part des peuples étrangers et des siècles éloignés un certain ensemble de notions géographiques, de connaissances historiques et même d'idées philosophiques.

Dans cette opposition qui se manifeste entre les époques, s'élève la question de savoir comment un ouvrage d'art ou de poésie doit être composé sous le rapport des circonstances extérieures de lieu et de temps qui se rattachent aux habitudes, aux usages, à l'état religieux, moral et social. Le poëte doit-il oublier son siècle, avoir les yeux fixés seulement sur le passé, afin que son œuvre en soit le miroir fidèle ; ou bien n'est-il pas autorisé et même obligé de considérer avant tout les idées et les mœurs de son pays et de son temps, et à donner à ses compositions une forme qui leur réponde.

Ces deux principes opposés dans leur caractère exclusif conduisent à deux extrêmes également faux que nous allons d'abord considérer brièvement, afin de tirer de leur conciliation le véritable mode de représentation poétique.

I. Pour ce qui est d'abord du premier mode de représentation, dans sa tendance exclusive et absolue, il va jusqu'à enlever au passé sa forme réelle et originale, pour y substituer la manière dont le présent conçoit

les choses, et les formes sous lesquelles il se les représente.

Ce défaut peut provenir de l'ignorance même du passé et de la naïveté du poëte, qui ne sent pas cette contradiction entre l'objet qu'il nous représente et les choses ou les personnes auxquelles il l'assimile. Dans ce cas, c'est à l'absence de culture intellectuelle qu'il faut l'attribuer. On trouve, à son plus haut degré, cette espèce de naïveté dans les ouvrages de *Hans Sachs*. Il a fait de Notre-Seigneur, de Dieu le père, d'Adam, d'Ève et des patriarches, des portraits pleins de fraîcheur et qui respirent la gaîté; mais il les a représentés, dans la rigueur du terme, comme de vrais bourgeois de Nuremberg. Dieu le père fait l'instruction religieuse aux enfants d'Adam, absolument sur le ton et à la manière d'un maître d'école. Il leur enseigne le catéchisme, les dix commandements et le Pater, etc. On pourrait citer également les représentations de la Passion qui ont été inutilement défendues à plusieurs reprises dans le midi de l'Allemagne. Pilate y apparaît sous les traits et avec la contenance d'un gros bailli plein de morgue; les soldats en usent à l'égard de Jésus-Christ avec toute la grossière familiarité de notre temps. Il est à remarquer que le peuple prend d'autant plus de plaisir à ces sortes de spectacles que sa croyance religieuse est plus vive et plus sincère.

Si cette manière de ramener tout à soi et à son point de vue vient souvent de l'ignorance, elle peut naître aussi d'une cause tout opposée, de l'orgueil que donne

la culture de l'esprit, lorsque l'on considère les idées de son temps, les mœurs et les conventions sociales, comme seules convenables et seules admissibles. Par là, on devient incapable de goûter tout ce qui se présente sous une forme différente et avec d'autres caractères. On peut donner pour exemple ce qu'on appelait récemment encore le bon goût classique des Français. Pour exciter de l'intérêt, un sujet devait commencer par être francisé. Tout ce qui portait l'empreinte d'une nationalité étrangère et en particulier la forme du moyen âge, était déclaré de mauvais goût, barbare, et, à ce titre, méprisé et rejeté avec dédain. Ils ont poussé la répugnance, à l'égard de tout ce qui sentait dans les productions étrangères l'originalité nationale et individuelle, à une exagération d'autant plus grande, que leur goût, résultat parfait d'un esprit de société formé sur le modèle des manières de la cour, exigeait en tout, dans les sentiments et dans leur expression, la régularité et l'uniformité conventionnelle la plus absolue. Ils transportèrent les mêmes scrupules d'une délicatesse affectée dans leur poésie et dans leur langage. Pour désigner les choses communes, ils se croyaient presque toujours obligés d'emprunter des périphrases et des circonlocutions. On sait combien ils ont eu de peine à se familiariser avec Shakespeare. Pour le faire supporter sur la scène française, il a fallu retrancher et corriger les passages qui nous plaisent le plus. Voltaire plaisante beaucoup Pindare de ce qu'il a pu dire ἄριστον μὲν ὕδωρ. De cette façon, les héros chinois, américains, grecs ou romains, de-

vaient tous parler et agir comme des courtisans français. Achille, dans l'*Iphigénie en Aulide*, ressemble de tout point à un prince français. Il n'a rien d'Achille que le nom. Il paraissait sur la scène non en costume grec, le casque sur la tête, et revêtu de la cuirasse, mais en habit de marquis, les cheveux frisés et poudrés, avec des talons rouges et des souliers noués avec des rubans de couleur. L'*Esther* de Racine dut, en partie, son succès du temps de Louis XIV, à ce que le roi Assuérus, arrivant sur le théâtre, ressemblait parfaitement à Louis XIV, entrant dans la grande salle d'audience. Assuérus paraissait en costume à demi oriental, mais poudré de la tête aux pieds, en manteau royal d'hermine, suivi de la foule des chambellans frisés et poudrés, en habit français, le chapeau à plumes sous le bras, en hauts-de-chausses, et en veste de drap d'or, en bas de soie et en talons rouges. Ce qu'il n'était donné de voir qu'à la cour, et à un petit nombre de gens privilégiés, était offert ici aux yeux de tout le monde : l'*entrée du Roi* mise en vers. L'histoire a été souvent écrite en France, d'après le même principe, non pour la vérité historique en elle-même, mais en vue d'un intérêt de circonstance, pour donner, par exemple, des leçons aux princes, ou faire la satire du gouvernement. On peut en dire autant de plusieurs pièces de théâtre, qui renferment des allusions plus ou moins directes aux événements du jour, et qui, pour cette raison, sont applaudies avec le plus vif enthousiasme.

Un troisième mode de représentation qui se rapporte

au même point de vue, consiste à faire abstraction de ce qui doit faire véritablement le fond de l'œuvre poétique dans les choses du passé et du présent, pour n'offrir aux yeux du public que les accidents insignifiants et les circonstances journalières, telles qu'il les trouve autour de lui dans les relations de la vie commune. C'est, à proprement parler, le côté prosaïque de l'existence. Sans doute, le spectateur ordinaire est bien là chez lui; mais l'homme qui aborde une pareille œuvre avec le sentiment et les exigences de l'art, se trouve au contraire dans un monde tout à fait étranger, parce que l'art doit précisément nous enlever à tous ces accidents de notre existence particulière et individuelle. Ce qui manque à ce mode de représentation, c'est la vertu d'élever l'âme au sentiment et à l'idée de ce qui doit faire l'essence de l'ouvrage d'art, bien que l'on puisse par là produire un certain intérêt en mettant toutes ces choses au niveau des besoins ordinaires du cœur humain et fournir ainsi ample matière aux lieux communs et aux réflexions morales.

II. La seconde manière de concevoir et de représenter la forme extérieure de la réalité dans l'œuvre d'art, est le contraire de la précédente. Ici on s'efforce de faire revivre le passé en lui conservant autant que possible son caractère original et local, en reproduisant les détails de mœurs et toutes les circonstances extérieures qui s'y rattachent. C'est par là que les Allemands se sont principalement distingués; car, en tout ce qui tient aux

particularités de mœurs étrangères, nous sommes, à l'opposé des Français, les plus soigneux archivistes du monde. Aussi sous ce rapport, nous parvenons à retracer avec une grande exactitude les temps et les lieux, les usages et les costumes des différents âges et des divers peuples. La patience nécessaire pour s'identifier, à force d'étude et d'érudition, avec la manière de sentir et de penser des autres nations et des siècles éloignés, ne nous manque pas. Cette capacité de saisir et d'embrasser les faces diverses des choses, de pénétrer et de comprendre l'esprit des différents peuples, nous rend non-seulement tolérants, dans le domaine de l'art, sur ce qu'il y a d'étrange ou de singulier dans les mœurs qui ne sont pas les nôtres, mais en même temps d'une exigence extrême sur l'exactitude avec laquelle toutes ces choses, qui ne sont cependant pas essentielles, doivent être décrites. Les Français ont un esprit très-souple et d'une grande vivacité; mais quelle que soit la haute culture intellectuelle qui les caractérise, hommes d'action avant, ils en ont d'autant moins la patience qu'exige une reconnaissance tranquille des faits. Pour eux, juger est toujours la première affaire. Nous, au contraire, surtout lorsqu'il s'agit d'ouvrages d'art étrangers, nous prisons avant tout la fidélité du tableau. Les plantes exotiques, les diverses productions de la nature, quel que soit le règne auquel elles appartiennent, les ustensiles de toute espèce et de toute forme, les animaux domestiques, tout, jusqu'aux objets les plus hideux, nous fait plaisir à voir. Nous savons également trouver de l'in-

térêt dans les conceptions les plus étranges, les récits de sacrifices, les légendes de saints avec ce qu'elles renferment de merveilleux et d'absurde, aussi bien que dans les compositions les plus bizarres et les plus irrégulières. De même, lorsqu'il s'agit de mettre en scène des personnages, nous pouvons croire que l'essentiel est de les représenter avec leur langage et leur costume national, tels qu'ils ont vécu, avec le caractère particulier de leur temps et de leur nation, leur individualité propre et les rapports qui ont existé entre eux,

En général, une pareille manière de concevoir l'art, pour peu qu'elle se maintienne dans son caractère exclusif, finit par rester dans la forme et se borne à la simple exactitude historique. Elle fait abstraction du fond des choses et de sa valeur intrinsèque, aussi bien que du degré de culture intellectuelle, et des sentiments que le spectateur apporte à la représentation.

Cependant, ni l'un ni l'autre de ces deux points essentiels ne doivent être négligés. Aussi réclament-ils une *troisième manière* de comprendre la fidélité historique, toute différente de ce que nous avons vu jusqu'ici et qui les mette d'accord. Ceci nous amène à considérer le véritable caractère que doit présenter, sous ce rapport, l'œuvre d'art et de poésie.

III. Ce qu'on peut dire d'abord de plus général à ce sujet, c'est que des deux points de vue examinés plus haut, l'un ne doit pas se faire valoir exclusivement au préjudice de l'autre. Toutefois la simple exactitude his-

torique, sous le rapport de la couleur locale, des mœurs, des usages et des institutions, doit toujours constituer l'élément subalterne dans l'œuvre d'art, et à ce titre se plier aux exigences du fond, dont la condition est de présenter avant tout un véritable intérêt, d'être *vrai* pour tous les temps et tous les degrés de culture intellectuelle.

Ainsi, la représentation des particularités qui tiennent aux mœurs d'une époque peut être fidèle, exacte et vivante, parfaitement intelligible pour le public de cette époque, sans cesser néanmoins d'être vulgaire et prosaïque, sans qu'il y ait en elle rien de poétique. On rencontre ce défaut dans plusieurs productions de la jeunesse de Goëthe (1), où il avait principalement pour but de donner un démenti aux règles admises jusqu'alors. Il a cherché à produire l'effet principal en reproduisant des scènes prises tout près de nous, par là même faciles à comprendre et d'un intérêt immédiat. Mais l'artifice est si grossier et d'ailleurs ces situations sont en effet prises si près de nous, le fond en est si peu de chose en lui-même qu'elles ne sont que triviales. Cette trivialité nous choque surtout au théâtre parce que nous sommes déjà disposés par les ornements de la salle, par l'éclat des lumières et la parure des spectateurs, à vouloir trouver là autre chose que la simplicité et la grossièreté des incidents empruntés à la vie commune.

(1) Surtout, par exemple, dans *Gœtz de Berlichingen*. C. B.

D'un autre côté, il se peut que, par un effet de la culture générale des esprits, la connaissance du passé nous soit devenue assez familière pour que les récits et les fables d'une ancienne mythologie, l'histoire de l'état social et des mœurs de peuples qui ne sont plus, soient entrées dans le domaine de toutes les intelligences. C'est ainsi, par exemple, que l'étude de l'art, de la religion, de la littérature et des usages de l'antiquité, forme la base de notre éducation moderne. Il n'y a pas d'enfant qui, au sortir de l'école, ne connaisse déjà les divinités grecques, les héros de la fable et les principales figures historiques. Nous pouvons donc sympathiser avec ces personnages par la pensée, partager leurs idées et leurs intérêts, qui se confondent avec les nôtres, au moins dans notre imagination. D'ailleurs, dans les conceptions religieuses de tous ces peuples, il y a un fond général, la notion même de l'Être universel, de Dieu. Mais l'élément déterminé de ces représentations : les divinités particulières grecques ou indiennes, prises en elles-mêmes, n'ont plus aucune vérité pour nous. Nous n'y croyons pas. Elles peuvent encore plaire à notre imagination; rien de plus. Par là, elles restent étrangères à ce qu'il y a de personnel et de profond dans notre conscience. Aussi n'y a-t-il rien de plus vide et de plus froid que d'entendre dans l'opéra ces exclamations : O dieux ! ô Jupiter ! ou bien des invocations à Isis et à Osiris. Ce n'est rien, quand à cela ne viennent pas s'ajouter des ressorts plus misérables encore, tels que des réponses d'oracles, et rarement voit-on un opéra sans oracles.

Dans la tragédie, les oracles sont remplacés par la démence et les visions.

Quant à l'ensemble des faits historiques, qui se rattachent aux mœurs, à la législation, etc., il en est absolument de même. Sans doute, ici, ce sont bien des faits réels; mais c'est toujours du passé, et si le passé n'a pas un rapport plus intime avec le présent, quelque familière que nous en soit la connaissance, il nous reste étranger. Le passé ne nous inspire pas de l'intérêt, par cela seul qu'il a été. Pour qu'il devienne nôtre, il faut d'abord qu'il appartienne à la nation dont nous faisons partie nous-mêmes, et qu'ensuite nous puissions regarder, en général, le présent comme sa continuation. Tous ces événements doivent paraître comme une chaîne non interrompue dans laquelle les caractères et les actions forment chacun un anneau essentiel. Car l'identité du pays ou du peuple ne suffit pas; le passé doit être étroitement lié aux mœurs de la société présente.

Dans le poëme des Niebelungen, par exemple, nous sommes bien géographiquement parlant sur le sol de notre patrie; mais les Bourguignons et le roi Etzel sont tellement en dehors de tous les rapports de notre civilisation actuelle et de nos intérêts nationaux, que, même sans une grande érudition, nous nous sentons plutôt encore chez nous dans les poëmes d'Homère. De même, Klopstock a été conduit par un sentiment patriotique à substituer à la mythologie grecque les dieux Scandinaves; mais *Wodan*, *Walhalla* et *Freia*, sont restés pour nous de simples noms, qui parlent encore moins à notre imagi-

nation, et éveillent en nous moins de sentiments que Jupiter et l'Olympe.

Sous ce rapport, nous devons faire remarquer que les ouvrages d'art ne doivent point être composés pour être un objet d'étude et une affaire d'érudition. Ils doivent se faire immédiatement comprendre et goûter par eux-mêmes, sans tout cet appareil de connaissances plus ou moins étrangères. Car l'art n'est pas destiné à un petit cercle privilégié de savants et de gens érudits, mais à la nation tout entière prise dans son ensemble. Ce qui est vrai de l'œuvre d'art en général, s'applique en particulier à la réalité historique comme constituant sa forme extérieure. Elle doit également être claire, facile à saisir pour nous tous, hommes avant tout de notre époque et de notre nation, et cela sans qu'il soit besoin de beaucoup d'érudition. En un mot, nous devons nous sentir là chez nous et non en face d'un monde étranger, d'un monde inintelligible.

IV. Ces considérations doivent nous rapprocher du caractère qui constitue la *vérité historique* dans l'ouvrage d'art, et de la manière dont on doit traiter les sujets empruntés au passé pour les mettre en harmonie avec les idées du présent.

Le premier exemple que nous puissions offrir à ce sujet, ce sont les poëmes nationaux. En effet, chez tous les peuples, ils ont cela de propre que toute leur partie historique appartient à la nation même, et ne renferme pour elle rien d'étranger. Telles sont les épo-

pées indiennes, les chants d'Homère et la poésie dramatique des Grecs. Les Espagnols ont aussi les romances du Cid. Le Tasse, dans la *Jérusalem délivrée*, a chanté la cause commune de la chrétienté. Camoens, le poëte portugais, raconte la découverte de la route des Indes par le cap de Bonne-Espérance, les nombreux et brillants exploits des héros de la mer, et ces exploits sont aussi ceux de sa nation. Shakspeare a dramatisé les tragiques histoires de son pays, et Voltaire lui-même a fait sa *Henriade.* Nous aussi, nous sommes revenus de cette fausse idée, de vouloir faire des poëmes épiques avec des sujets empruntés à l'histoire des autres peuples, et qui ne peuvent avoir pour nous aucun intérêt national. La *Noéide* de Bodmer et la *Messiade* de Klopstock sont passés de mode. On a aussi abandonné cet autre préjugé d'après lequel il importerait à la gloire d'une nation d'avoir non-seulement son Homère, son Pindare, mais aussi son Sophocle, etc. Quant aux histoires bibliques, elles sont, il est vrai, présentes à notre esprit, parce que nous sommes familiarisés avec les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament; mais tout ce qui tient ici aux mœurs et aux usages, reste toujours pour nous quelque chose d'étranger et une affaire d'érudition. Nous n'avons d'ailleurs sous les yeux que le fil prosaïque des événements, et une succession de caractères traditionnels. Dans la mise en œuvre, le langage moderne les dénature encore, et rend le contraste plus choquant. En un mot, il ne nous reste plus, sous ce rapport, qu'une production purement artificielle.

Cependant l'art n'est pas condamné à traiter exclusivement des sujets nationaux ; à mesure que les différents peuples entrent en communication les uns avec les autres, il acquiert dans la même proportion le droit d'emprunter à toutes les nations et à tous les siècles. Néanmoins, si le poëte alors se fait le contemporain des siècles éloignés, on ne doit pas lui en savoir gré comme d'un grand effort de génie. Car le côté historique, qui est l'élément extérieur de la représentation, doit être subordonné à l'idée qui en est le fond, n'apparaître que comme accessoire et insignifiant par lui-même, et comme simplement destiné à exprimer la nature humaine et les idées universelles de la raison.

L'essentiel, avant tout, est que l'objet représenté se fasse immédiatement comprendre ; aussi toutes les nations ont-elles maintenu leurs droits vis-à-vis des productions qui, comme œuvres d'art, devaient s'adresser à elles. Elles ont voulu s'y retrouver elles-mêmes, y contempler leur image vivante. C'est dans cet esprit de nationalité que *Caldéron* a composé sa *Zénobie* et sa *Sémiramis*, et que *Shakspeare* a su donner aux divers sujets étrangers qu'il a traités, l'empreinte du caractère anglais, tout en conservant à celui des autres peuples, des Romains par exemple, ses traits historiques essentiels, qui chez lui sont d'une vérité profonde, inconnue des poëtes espagnols. Les tragiques grecs eux-mêmes ont sous les yeux le temps où ils vivent et la cité à laquelle ils appartiennent. L'*Œdipe à Colonne*, par exemple, est une tragédie athénienne, non-seulement à cause du

lieu de la scène, mais encore parce qu'Œdipe, mourant sur le sol de l'Attique, devait être pour Athènes une sorte de divinité tutélaire. Les *Euménides* d'*Eschyle* ont aussi, sous un autre rapport, à cause du jugement de l'Aréopage, un intérêt national pour les Athéniens. Au contraire, la mythologie grecque, malgré l'usage continuel qu'on en a fait sous tant de formes et à tant de reprises différentes, depuis la renaissance des lettres et des sciences, n'a jamais pu se naturaliser complétement chez les peuples modernes. L'extension qu'elle a prise n'a pas empêché qu'elle ne soit restée plus ou moins, même dans les arts figuratifs et surtout dans la poésie, froide et inanimée. Il ne vient maintenant à l'esprit de personne, par exemple, de faire un poëme en l'honneur de Vénus, de Jupiter ou de Pallas. La sculpture, il est vrai, est toujours condamnée à ne pouvoir se passer des divinités grecques; mais, pour cette raison même, ses représentations ne sont guère accessibles qu'à un petit nombre d'esprits cultivés : elles ne sont parfaitement comprises que des connaisseurs et des érudits.

En un mot, il est sans doute permis au poëte d'emprunter des sujets à toutes les latitudes, aux siècles passés et aux peuples étrangers; il doit même, en général et quant aux traits principaux, conserver à la mythologie, aux mœurs locales et aux institutions, leur caractère historique; mais il ne doit toujours considérer tous ces accessoires que comme un cadre pour ses tableaux; et son devoir est de mettre l'idée, qui en fait le fond, en

harmonie avec l'esprit de son siècle et le génie propre de sa nation.

La nécessité de faire subir cette transformation aux sujets qu'ils sont appelés à traiter, n'impose cependant pas aux différents genres les mêmes conditions. La poésie lyrique, par exemple, dans les chants d'amour, est le genre qui se passe le plus facilement d'une description détaillée de tous ces accessoires historiques, parce que pour elle la chose principale est d'exprimer les sentiments et les mouvements de l'âme en eux-mêmes. Ainsi, dans les sonnets de *Pétrarque*, nous trouvons très-peu de détails sur la personne de Laure; nous n'avons guère que son nom, qui, encore, pouvait être tout autre. Pour ce qui est des lieux et des autres circonstances, la description s'arrête à ce qu'il y a de plus général, la fontaine de Vaucluse, etc. L'épopée, au contraire, est le genre qui réclame les développements les plus étendus. Ici, les particularités historiques elles-mêmes, si elles sont clairement racontées, si l'exposition en est parfaitement intelligible, nous intéressent vivement; mais ce côté extérieur de la représentation est le plus dangereux écueil pour la poésie dramatique, surtout au théâtre même, où tout s'adresse immédiatement à nous et est offert à nos yeux sous une forme vivante. Là nous voulons nous trouver sur-le-champ au milieu d'objets et de faits connus et qui nous soient familiers. La partie extérieure ou historique de la représentation doit donc rester au plus haut degré une chose secondaire et apparaître comme simple cadre.

Dans lès pièces historiques de *Shakspeare*, il y a beaucoup de choses qui nous sont devenues étrangères, ou qui n'ont pour nous qu'un médiocre intérêt. A la lecture, ces détails peuvent nous plaire, mais au théâtre il n'en est plus de même. Les critiques et les connaisseurs s'imaginent sans doute que de pareilles raretés historiques doivent être représentées pour elles-mêmes. Ils s'indigneront contre le mauvais goût du public s'il lui arrive de manifester l'ennui qu'elles lui causent. Mais l'ouvrage d'art n'est pas fait pour les connaisseurs et les savants; il s'adresse au public, et il va mal aux critiques d'affecter à ce sujet des airs de supériorité; car eux aussi font partie de ce même public, et il peut bien arriver que cette exactitude scrupuleuse dans la description des détails n'ait aussi pour eux aucun véritable intérêt. C'est pour ce motif que les Anglais, par exemple, ne donnent plus des pièces de Shakspeare que les meilleures scènes, celles qui en même temps sont restées parfaitement intelligibles. Lors donc que l'on représente des œuvres dramatiques empruntées aux nations étrangères, chaque peuple a le droit de demander qu'on leur fasse subir des changements et qu'on les corrige à son usage. Ce qu'il y a de meilleur même sous ce rapport a besoin d'être retouché. On dira sans doute que ce qui est bon en soi doit être de tous les temps et de tous les pays; mais l'œuvre d'art a aussi un côté temporaire et périssable, et c'est cet élément qui a besoin d'être changé et modifié; car le beau se révèle à un autre qu'à lui-même, et ceux à qui il se donne en spectacle

doivent se reconnaître et se trouver chez eux dans cette partie extérieure de sa manifestation.

V. Dans cette nécessité d'approprier le passé aux idées contemporaines, se trouve à la fois la raison et l'excuse de ce qu'on a coutume d'appeler *anachronisme* dans l'art, chose regardée ordinairement comme un grand défaut par les poëtes. L'anachronisme cependant ne porte ici que sur des circonstances extérieures. Que *Falstaff*, par exemple, parle de pistoles, cela est indifférent. La faute serait plus grave si l'on représentait Orphée avec un violon à la main. Un pareil instrument, dont l'invention moderne est connue de tout le monde, transporté dans les âges mythologiques, offrirait une contradiction choquante. On attache maintenant au théâtre une importance prodigieuse à toutes ces choses; les directeurs tiennent beaucoup à la fidélité historique dans le costume et l'accoutrement des personnages; c'est ainsi que dans la *Pucelle d'Orléans*, de *Schiller*, on s'est donné beaucoup de peine pour représenter la marche du couronnement. Et néanmoins, dans un grand nombre de cas, cette peine est inutile, car il ne s'agit ici que de la partie accessoire et même indifférente du drame.

Un anachronisme plus important est celui qui ne concerne pas le costume ni de semblables particularités extérieures, mais qui résulte de ce que, dans un ouvrage d'art, les personnages expriment des sentiments et des idées, se livrent à des réflexions, accomplissent des ac-

tions qui étaient impossibles, eu égard au degré de civilisation, à la religion et à la pensée générale de l'époque.

On dit ordinairement que ce genre d'anachronisme pèche contre le principe du *naturel*, et l'on s'imagine qu'il est contraire à la nature que les personnages représentés parlent et agissent autrement qu'ils ne l'auraient fait de leur temps. Mais le naturel exigé ici d'une manière absolue, entraîne dans de fausses conséquences; car si l'artiste doit faire la peinture des affections et des passions essentielles du cœur humain, bien qu'il doive conserver aux caractères leur individualité, il n'a pas besoin de représenter toutes les circonstances qui s'offrent à nous dans la vie commune. Il doit mettre en lumière chaque sentiment, chaque passion dans une image qui réponde parfaitement à l'idée de la chose. Il n'est poëte qu'à cette condition de connaître le vrai et de le présenter à nos yeux sous une forme vraie.

En se conformant à ce principe, il doit par conséquent avoir égard à la culture intellectuelle, aux mœurs et au langage de son temps. A l'époque de la guerre de Troie, les formes de la pensée et toute la manière de vivre étaient bien différentes de celles que nous retrouvons dans l'*Iliade*. De même le peuple en général, et les chefs des anciennes familles royales de la Grèce n'ont jamais pensé ni parlé comme les personnages d'Eschyle; ils ont encore moins approché de la beauté des caractères que nous admirons dans Sophocle. Violer ainsi les règles du naturel est un *anachronisme nécessaire* dans

l'art. Sans doute l'idée essentielle qui fait le fond de l'objet reste bien la même; mais la manière dont elle doit être développée et façonnée dans le travail créateur de la représentation, rend cette métamorphose nécessaire.

Ces changements présentent un tout autre caractère, lorsqu'on transporte les conceptions religieuses et morales d'une civilisation plus avancée, dans une époque ou chez un peuple dont les idées sont toutes différentes ou sont en contradiction avec elles. Pour donner un exemple, ce retour profond de la conscience sur elle-même qui précède la détermination morale, le remords avec ses tortures et ses déchirements intérieurs, appartiennent à la culture morale des temps modernes. Le caractère héroïque ne connaît pas l'inconséquence du remords, il ne revient pas sur l'action irrévocablement accomplie, Oreste n'a aucun remords d'avoir assassiné sa mère; les furies vengeresses de l'action même le poursuivent, il est vrai; mais les Euménides ne sont en même temps représentées que comme puissances générales; nous ne reconnaissons pas en elles ces serpents intérieurs qui dévorent le cœur du coupable.

Ce qu'il y ainsi de plus profond dans l'esprit d'une époque et d'un peuple, ce qui forme en quelque sorte le noyau d'une civilisation, le poëte doit le connaître, et quand c'est à ce point central qu'il a transporté l'opposition et la contradiction, il a commis un anachronisme d'un ordre plus élevé.

Sous ce rapport, on doit exiger de l'artiste qu'il se

fasse le contemporain des siècles passés, qu'il se pénètre de leur esprit et s'identifie avec celui des peuples étrangers; car si la substance de ces idées est vraie en elle-même, elle reste claire pour tous les temps. Mais vouloir reproduire avec une exactitude scrupuleuse l'élément extérieur de l'histoire avec tous ses détails et ses particularités, en un mot toute cette rouille de l'antiquité, c'est l'œuvre d'une érudition puérile qui ne s'attache qu'à un but superficiel. Il est vrai que, même sous ce rapport, on doit désirer la fidélité dans les traits principaux; mais il ne faut pas enlever à l'art le droit qu'il a de flotter entre la réalité et la fiction.

Ce qui précède suffit pour nous donner une idée nette de la manière dont l'artiste doit approprier le passé aux idées du présent, et accommoder à l'esprit national d'un peuple les formes extérieures d'une civilisation étrangère, en un mot pour faire comprendre ce qui constitue la vérité historique, dans l'œuvre de l'art. L'art doit nous révéler les intérêts les plus élevés de l'esprit et de la volonté, l'essence de la nature humaine, ce qui fait sa grandeur et sa force, nous ouvrir les profondeurs de l'âme. Que cette idée rayonne à travers toutes les formes extérieures de la représentation, qu'on entende cette voix résonner sans cesse avec son accent toujours le même, et qu'elle domine tout le reste : voilà le principal, ce dont il s'agit essentiellement. La vérité consiste à faire ressortir le *pathétique* d'une situation, le caractère qui en est la substance; à mettre en scène la riche et puissante individualité dans laquelle les mo-

ments essentiels du développement de l'esprit sont vivants et réalisés au dehors. C'est là le fond du tableau ; elle exige en outre un cadre convenable, un sujet particulier d'une délimitation précise et qui soit intelligible par lui-même. La donnée fondamentale est-elle trouvée et développée comme principe de l'idéal, l'œuvre poétique est *vraie*, d'une vérité absolue, que les particularités extérieures soient historiquement exactes ou ne le soient pas. Alors aussi l'œuvre d'art parle à notre âme, elle répond à notre nature intérieure, à l'essence de notre esprit, elle se confond avec nous et devient notre propriété la plus intime. En effet, le sujet a beau, quant à sa forme immédiate, être emprunté aux siècles depuis longtemps écoulés, le fond, qui ne change pas, c'est la nature humaine, c'est l'esprit qui se manifeste en elle, le principe invariable des choses, la puissance universelle. Sa représentation ne peut manquer de produire son effet, parce que, si cette puissance existe hors de nous, elle réside aussi en nous, elle remplit notre âme. L'élément extérieur ou historique, au contraire, est le côté périssable des choses; nous devons chercher à le rapprocher de nous dans les ouvrages d'art appartenant à des siècles éloignés, et même savoir le négliger dans les œuvres contemporaines. Ainsi les psaumes de David, cette magnifique célébration de la toute-puissance du Seigneur, de sa bonté ou de sa colère, la profonde douleur des prophètes, ont encore aujourd'hui pour nous la même vérité et sont d'un intérêt toujours présent, quoique Babylone et Sion ne soient plus.

III. — De la vérité poétique dans les descriptions de la nature et des objets de la vie commune.

I. Des descriptions de la nature, ou de la couleur locale.

La nature physique nous présente des formes et une physionomie originales. A moins donc de méconnaître ses droits dans les représentations de l'art et dans les œuvres de la poésie, on doit la reproduire avec une scrupuleuse fidélité ; ce qui n'empêche pas de respecter la différence entre le réel et l'idéal, comme il a été montré plus haut.

En général, c'est le caractère des grands maîtres de représenter aussi la nature extérieure avec une fidélité et une vérité parfaites. Car la nature n'est pas seulement de la terre et du ciel, et l'homme ne plane pas comme l'oiseau dans les airs. Il vit et agit dans un lieu déterminé, dans une contrée qui présente des ruisseaux, des fleuves, une mer, des collines, des montagnes, des plaines, des bois, des vallées, etc. *Homère,* par exemple, quoiqu'il ne nous donne rien qui ressemble aux descriptions modernes de la nature, nous fait du Scamandre, du Simoïs, des côtes et des golfes de la mer, un tableau si exact que cette même contrée a été, de nos jours, reconnue géographiquement semblable à celle qu'il a décrite. Au contraire, la misérable poésie de tréteaux est

encore ici, comme dans le développement des caractères, pauvre, vide et vaporeuse. Lorsque les *Meistersingers* eux-mêmes mettent en vers les anciennes histoires de la Bible, et qu'ils placent par exemple le lieu de la scène à Jérusalem, ils ne donnent que des noms. On trouve un pareil défaut dans le *Livre des héros*. Otnit chevauche à travers les sapins, combat contre le dragon, sans qu'on entende parler ni d'hommes avec lesquels il soit en rapport, ni de lieux déterminés au milieu desquels il se trouve. On chercherait là en vain quelque chose pour l'imagination. Il n'en est pas autrement même dans le chant des *Niebelungen*. Nous entendons bien parler de Worms, du Rhin, du Danube ; mais c'est toujours le même vague et la même sécheresse. Cependant la détermination parfaite des choses nous les présente par leur côté individuel et vivant. Autrement, ce n'est plus qu'une abstraction qui contredit l'idée même de la réalité extérieure qu'elle est censée reproduire.

A ce caractère de détermination et de fidélité, se rattache un degré de développement suffisant pour que nous ayons une image nette et précise de cette nature extérieure. D'après le mode d'expression qui leur est propre, les divers genres de poésie présentent ici des différences essentielles. La poésie lyrique ne représente que les sentiments intérieurs de l'âme ; aussi, lorsqu'elle emploie les images de la nature, elle n'a pas besoin d'en faire une description exacte et détaillée. L'épopée, au contraire, racontant des faits positifs, le lieu où ils se sont passés, et la manière dont ils se sont ac-

complis, est de tous les genres de poésie celui qui est le plus obligé de s'étendre sur la description et la détermination précise du lieu de la scène.

Cependant cette fidélité extérieure ne doit aller dans aucun genre jusqu'à reproduire la prose de la nature, ni s'égarer dans une imitation servile. Il est encore moins permis au poëte d'en faire son objet de prédilection, et de lui subordonner les développements que réclament le sujet lui-même, les personnages et les circonstances de l'action. L'extérieur ici ne doit apparaître que dans son harmonie avec l'élément intérieur de la représentation. Par conséquent, il n'a pas le droit de s'approprier une existence indépendante.

C'est là le point essentiel sur lequel il convient de s'arrêter. En effet, pour qu'un personnage se montre dans sa véritable réalité, deux choses sont nécessaires : d'abord lui avec sa personnalité propre, puis la nature qui l'environne et qui doit être sienne. Or, elle ne peut se manifester comme telle, si entre eux ne règne une harmonie intime, qui peut être sans doute plus ou moins intérieure et cachée, qui doit même laisser l'accidentel se jouer à la surface, mais sans que l'accord fondamental puisse être détruit. Que l'on considère les héros épiques dans toutes les situations où ils développent leur caractère moral, dans leur manière de vivre et de sentir, dans leurs passions et leurs actions ; une secrète harmonie, un écho renvoyé de l'homme à la nature, doit annoncer que tous deux forment un même tout. Ainsi l'Arabe ne fait qu'un avec la nature qui l'environne,

avec son ciel à lui, ses étoiles, ses brûlants déserts, ses chameaux et son cheval. Il n'est chez lui que dans ce climat, sous cette zône et sur ce sol qu'il habite.

Les héros d'Ossian se distinguent par leur caractère sentimental, leur profonde mélancolie; mais aussi ils apparaissent toujours au milieu de leurs bruyères, à travers lesquelles souffle le vent, dans leurs nuages et leurs brouillards, sur leurs collines ou dans leurs sombres cavernes. La physionomie de toute cette contrée peut seule nous faire comprendre celle des personnages qui se meuvent sur cette scène, avec la tristesse et le deuil dont leur figure est empreinte, les souffrances de leur âme, leurs combats, leurs visions fantastiques. Ils sont bien là chez eux. Ailleurs ils seraient inintelligibles.

Nous pouvons faire remarquer ici le grand avantage que présentent sous ce rapport les sujets historiques. *A priori*, l'harmonie que nous venons de signaler, se laisse difficilement tirer de l'imagination, et néanmoins, pour peu que la matière le permette, on doit y attacher une grande importance. Sans doute, nous avons l'habitude d'accorder un plus haut prix à une production libre de la pensée, qu'à la mise en œuvre d'un sujet donné. Mais l'invention ne peut aller jusqu'à représenter cet accord d'une manière aussi précise et aussi vraie dans les détails, que cela nous est offert par la réalité, qui nous donne le caractère national comme résultat de cette harmonie même.

II. — De la vérité dans la description des objets de la vie réelle.

Tel est le principe général qui s'applique à l'accord de l'homme avec la nature.

Il est une seconde espèce d'harmonie qui n'est plus seulement un résultat de la nature des choses, mais une création de l'activité et de l'intelligence humaines.

L'homme par le côté fini de son être, par les besoins, les désirs et les tendances qui s'y rattachent, est non-seulement en rapport avec la nature, mais il dépend d'elle. Or, cette dépendance, ce défaut de liberté, est incompatible avec l'idéal. Pour être l'objet des représentations de l'art, l'homme doit donc s'être affranchi de cette nécessité, en avoir secoué le joug. La conciliation peut avoir lieu de deux manières : — ou la nature en paix avec l'homme et son amie fournit elle-même libéralement ce qu'il lui demande, et au lieu de l'arrêter, de l'entraver, va partout au devant de ses vœux : — ou l'homme a des besoins et des désirs que la nature n'est pas en état de satisfaire immédiatement, et alors il doit se procurer par sa propre activité ce qui lui est nécessaire, s'emparer des choses, les approprier à ses desseins, aplanir les obstacles par l'habileté de son génie, et transformer ainsi le monde extérieur, de manière à s'en faire un moyen qui serve à l'accomplissement de toutes ses fins. Le mode de conciliation le plus parfait se trouve au point précis où ces conditions se réunissent, c'est-à-dire, lorsque l'habileté de l'homme est secondée

par la nature, et qu'au lieu d'une lutte violente, où éclate leur mutuelle dépendance, tous deux présentent le spectacle d'un heureux accord et d'un concours harmonieux.

Sous ce point de vue, la misère et le besoin doivent être bannis du domaine de l'art et de la poésie, sans que toutefois les nécessités de la vie humaine soient complétement effacées ; car elles sont l'apanage de l'existence finie. La tâche de l'art est seulement de concilier le réel avec l'idéal et le bien. L'homme donne à ses dieux eux-mêmes des vêtements et des armes. Il les représente soumis aux besoins de l'existence terrestre, et ne dédaignant pas de les satisfaire. Le véritable idéal en ce point consiste en ce que l'homme non-seulement s'élève au-dessus de ce qu'il y a de sérieux dans la dépendance des choses matérielles, mais se trouve au milieu d'une abondance qui lui permette de se faire comme un jeu des moyens que la nature met à sa disposition, et de conserver par là sa liberté, sa sérénité.

Si l'on approfondit ce principe général, on trouve qu'il présente deux points de vue distincts.

1° Les objets de la nature peuvent être employés d'abord à satisfaire un besoin purement *contemplatif*. La parure et les ornements par lesquels l'homme rehausse ou embellit sa personne, et en général, toute la magnificence dont il aime à s'entourer, trouvent ici leur place. Il donne ainsi à voir que tout ce que la nature lui fournit de plus précieux, de plus beau, de plus capable d'attirer les regards, l'or, les pierreries, l'ivoire, les riches vête-

ments, n'ont rien d'intéressant en eux-mêmes, mais tirent leur valeur et leur prix de ce qu'ils se montrent en lui ou dans ce qui l'environne, dans ce qu'il aime ou respecte, dans la personne de ses princes, dans les temples et les images de ses dieux.

Il choisit pour cet effet principalement ce qui offre déjà en soi une beauté extérieure, des couleurs éclatantes et pures, la surface polie et resplendissante des métaux, les bois de senteur, le marbre etc. Les poëtes particulièrement chez les orientaux, ne sont pas avares de pareilles richesses. Elles jouent aussi un grand rôle dans les Niebelungen. L'art même ne se contente pas simplement de les décrire, il en dote ses propres œuvres, toutes les fois que les moyens lui en sont donnés, et que cela est convenable. Dans la statue de Pallas, à Athènes, et dans celle de Jupiter, à Olympie, l'or et l'ivoire n'avaient pas été épargnés. Les temples des dieux, les églises, les images des saints, les palais des rois donnent chez tous les peuples un exemple de cette splendeur et de cette pompe; et les nations se réjouissent d'avoir dans leurs divinités le spectacle de leurs propres richesses, comme elles aiment à contempler la magnificence dont s'entourent leurs princes, parce que c'est la leur et qu'elle leur est empruntée.

2° Mais l'homme n'a pas seulement à orner sa personne et les objets au milieu desquels il vit, il doit encore se servir des choses extérieures pour satisfaire les besoins et réaliser les fins de son activité pratique. Ici apparaissent tous les travaux, les peines auxquelles il est con-

damné sous ce rapport, la dépendance où il est du fini, en un mot la prose de l'existence humaine. Par conséquent, aussi, s'élève la question de savoir jusqu'à quel point et comment cette face de la vie doit être représentée conformément aux exigences de l'art.

La manière la plus naturelle et la plus simple, par laquelle la poésie a cherché à échapper aux besoins physiques, est la conception de ce qu'on appelle *un âge d'or*, ou un état de choses semblable à celui que nous représente *l'idylle*. En effet, la nature pourvoit alors à tous les besoins de l'homme sans qu'il se donne aucune peine. Celui-ci de son côté, dans son innocence naïve, se contente de ce que les prairies, les bois, les troupeaux, un jardin, une chaumière, peuvent lui offrir pour sa nourriture, son habitation, les agréments et les commodités de la vie; car toutes les passions qui naissent de l'ambition et de l'avarice, et qui dégradent un état plus élevé de la nature humaine, sommeillent encore et se taisent. Au premier coup-d'œil, une pareille situation présente une couleur idéale, et certaines sphères limitées de l'art peuvent s'en contenter; mais si l'on y regarde de plus près, une semblable existence nous paraît bientôt ennuyeuse. Ainsi les écrits de *Gessner* ne sont plus guère lus, et quand on les lit, on sent qu'on n'est pas chez soi, dans un monde qui est le nôtre; car un genre de vie aussi borné suppose un manque presque total de développement intellectuel; or, il est de l'homme véritable et complet de renfermer en lui-même des penchants trop élevés pour que cette existence, passée dans

un commerce exclusif avec la nature et ses productions, puisse le satisfaire. L'homme ne doit pas rester dans cette pauvreté d'esprit que représente l'idylle. Il est né pour le travail, et quel que soit le but auquel le pousse une de ses tendances, c'est par sa propre activité qu'il doit chercher à l'atteindre. Dans ce sens, les besoins physiques réclament déjà un cercle plus étendu et plus varié d'action; ils donnent à l'homme le sentiment de la force intérieure qui doit déployer plus tard de plus hautes facultés, et poursuivre des intérêts d'une nature plus profonde.

Néanmoins, l'harmonie entre le corps et l'âme doit être maintenue comme le caractère fondamental. Il n'y a par conséquent rien de plus repoussant que de représenter dans l'art le besoin physique porté à sa dernière extrémité. *Dante*, par exemple, nous retrace en deux traits saisissants de vérité la mort d'Ugolin, expirant dans les tourments de la faim. Lorsqu'au contraire *Gerstenberg*, dans sa tragédie du même nom, décrit, en passant par tous les degrés de l'horrible, comment d'abord les trois fils, et enfin le père lui-même, périssent dans cet affreux supplice, il insiste sur des détails qui, sous ce rapport, sont en contradiction complète avec le principe de la représentation dans l'art.

La forme de civilisation qui est l'opposé de l'état idyllique, ne présente pas moins d'obstacles à la réalisation de l'idéal. En effet, dans une *société civilisée*, la longue chaîne qui unit les besoins et le travail, les intérêts et leur satisfaction, se déroule tout entière, dans toute son

étendue. Chaque individu est impliqué dans une série indéfinie de rapports, par lesquels il dépend des autres, et perd le privilége de ne rien devoir qu'à lui-même. En effet, ce dont il se sert pour son usage personnel n'est en rien son œuvre propre, ou l'est seulement pour une faible partie. Ajoutez à cela que l'activité des individus employés aux travaux manuels, tend de plus en plus à se confondre avec le mouvement d'une machine réglée par des lois générales et uniformes. Alors, au milieu de tout ce développement industriel, de la multiplicité des besoins à satisfaire, et de la complication d'échanges et de déplacements qu'elle occasionne, apparaissent, à côté de la plus affreuse misère et de la plus hideuse pauvreté, des individus affranchis du besoin. Les riches sont dispensés du travail physique, ils peuvent se livrer à la poursuite de plus hauts intérêts, et goûter les émotions qui s'y rattachent. Sans doute, l'homme qui vit ainsi dans l'abondance, paraît libre, et il est d'autant mieux délivré de tous les accidents qu'entraîne avec soi l'acquisition de la fortune que l'appât sordide du gain ne l'arrête plus. Mais par là même, il est étranger au milieu des objets qui l'environnent, parce qu'ils ne sont pas son ouvrage. Ils sont tirés du magasin des choses toutes faites. La plupart ont été confectionnés par des procédés purement mécaniques et par des forces inanimées. Ils n'arrivent à lui que par une longue succession d'efforts, où il n'est pour rien, et qui ont été occasionnés par des besoins différents des siens.

L'état social le plus convenable pour les représenta-

tions idéales de l'art, sera donc un troisième, qui tient le milieu entre l'âge d'or ou celui de l'idylle, et l'époque d'une civilisation très-avancée : c'est l'*âge héroïque*. Les époques héroïques en effet ne sont plus réduites à cette pauvreté d'intérêts et de jouissances intellectuelles qui caractérise le monde de l'idylle. L'homme est mu par des passions plus profondes, il poursuit des fins plus élevées, et néanmoins les objets qui touchent de près à sa personne et qui servent à la satisfaction de ses besoins, sont encore son œuvre propre. La nourriture est simple, et par là moins prosaïque, comme par exemple, le lait, le miel, le vin, etc., tandis que le café et les liqueurs fortes rappellent à notre imagination la multitude de moyens qui sont nécessaires pour les préparer. Les héros tuent eux-mêmes le bœuf qui doit servir au festin, et le font rôtir. Ils domptent le cheval qu'ils veulent monter. Tous les instruments ordinaires dont ils ont besoin, ils les façonnent plus ou moins eux-mêmes. La charrue, les armes pour la défense, le casque, la cuirasse, l'épée, la lance sont leur ouvrage, ou ils en savent la fabrication. L'homme, alors, reconnaît dans tout ce qui sert à son usage, dans tout ce qui l'environne, ses propres créations. Dans ses rapports avec les choses extérieures, il sent qu'il n'a pas affaire à des objets placés en dehors de la sphère où il exerce sa puissance, mais à sa véritable propriété.

Au reste, ce développement de l'activité productrice de l'homme, qui donne aux objets matériels une forme appropriée à ses besoins, ne doit pas apparaître ici

comme un effort pénible, mais comme un travail facile et agréable, qui ne rencontre aucun obstacle, et que le mauvais succès ne vient jamais contrarier.

Nous trouvons l'exemple d'un pareil état de choses dans Homère. Le sceptre d'Agamemnon est un bâton de famille que son aïeul a coupé lui-même et qu'il a transmis à ses descendants. Ulysse a façonné de ses mains sa couche nuptiale, et si les armes d'Achille ne sont pas son propre ouvrage, les détails nombreux et compliqués de la fabrication ont encore été écartés, puisque ces armes ont été travaillées par Vulcain lui-même à la prière de Thétis. En un mot, on voit percer partout la joie d'une invention nouvelle, la fraîcheur de la possession, la conquête de la jouissance. Tout est propre et inhérent à la personne. En tout l'homme a sous les yeux la force de son bras, l'habileté de sa main, la sagesse industrieuse de son esprit, un résultat de son courage ou de sa bravoure.

De cette manière, les objets employés à la satisfaction des besoins physiques ne sont pas ravalés au niveau de simples choses extérieures. Nous voyons l'origine vivante de tous ces moyens, et la conscience personnelle du prix que l'homme y attache, parce qu'ils ne sont pas pour lui des choses mortes par elles-mêmes ou rendues telles par l'usage, mais les créations les plus personnelles de son activité.

Il resterait à parler d'un troisième ordre de réalités extérieures qui environnent l'individu, et avec lesquelles il est appele à vivre dans une relation intime. Il s'agit de

l'ensemble des rapports généraux qui constituent le monde moral, la religion, les lois, les mœurs, le mode d'organisation sociale, l'État, la famille, la vie publique et privée. Car le caractère idéal ne doit pas seulement être représenté dans la satisfaction des besoins physiques, mais dans la poursuite de ses intérêts propres qui sont ceux de l'esprit.

Sans doute, le fond éternel et divin qui en forme la base est immuable et toujours identique; mais en se développant, il revêt une multitude de formes diverses qui tombent dans la sphère des choses particulières, accidentelles ou conventionnelles, et participent de la diversité des temps et du caractère des peuples. Par là tous les intérêts de la vie morale constituent une réalité extérieure fixe et positive que l'individu rencontre autour de lui sous la forme de mœurs, d'usages, d'habitudes, etc. Il se trouve en rapport avec elle d'une manière plus étroite encore qu'avec les objets physiques. En général, on doit réclamer ici le même accord vivant dont nous avons plus haut étudié la raison et le sens; un examen plus approfondi serait inutile.

II.

SUR LA POÉSIE ÉPIQUE.

De l'Age héroïque et des personnages de l'épopée.

Dans une société parvenue à se constituer comme *État*, tout est sous l'empire des lois et des coutumes. Les droits par lesquels la liberté est fixée et régularisée d'une manière générale et abstraite sont indépendants de la volonté individuelle et du hasard des circonstances particulières. Cela constitue une force et une puissance publique qui domine les individus et les ramène à l'ordre, quand leur caprice entreprend de s'opposer à la loi et de la violer.

Une pareille organisation politique ne nous offre pas l'indépendance individuelle que l'art exige pour ses personnages. Aussi nous sommes obligés de recourir aux formes opposées de l'état social dans lesquelles la puissance morale et le soin de la faire prévaloir résident dans

des individus qui, par leur volonté propre, la grandeur et l'énergie de leur caractère, se placent à la tête de la société au milieu de laquelle ils vivent.

Une pareille forme sociale nous est offerte dans ce qu'on appelle ordinairement *l'âge héroïque*. Là, nous rencontrons cette alliance indissoluble des deux éléments dont se compose l'idéal : le général et le particulier réunis et concentrés dans de fortes individualités. C'est l'époque où règne ce que les Grecs appelaient la vertu (ἀρετὴ), qu'il faut bien distinguer de la vertu romaine (*virtus*). Les Romains avaient leur cité, leur patrie, leurs institutions. Ils sacrifiaient leur personnalité à l'État, comme but général de toutes les volontés. Être exclusivement romain dans le sens abstrait du terme, ne représenter, dans sa personne et par son énergie propre, que l'État romain, la patrie, sa grandeur et sa puissance, c'est là ce qui fait le sérieux et la dignité de la vertu romaine. Les héros, au contraire, sont des individus qui tirent d'eux-mêmes, de la spontanéité libre de leurs sentiments personnels et de leur volonté, le principe de toutes leurs actions. Chez eux, par conséquent, l'accomplissement de la justice et de la moralité apparaît comme l'effet d'une détermination libre et tout individuelle. Cette unité vivante de la généralité et de l'individualité est le fond de la vertu grecque. C'est ainsi que nous apparaissent les héros grecs, à une époque antérieure à la législation positive ; ou bien ils deviennent eux-mêmes fondateurs d'États, de manière que le droit et l'ordre, la loi et la moralité émanent d'eux, et sont

là comme une œuvre individuelle qui leur appartient et ne peut se détacher de leur personne. Telle est l'idée que les anciens se faisaient d'Hercule, et, à ce titre, il reste pour eux comme un type primitif de la vertu héroïque. Il accomplit, sans doute, une partie de ses travaux au service d'Eurysthée, et pour lui obéir; mais cette dépendance est tout extérieure : c'est un rapport qui n'a rien de fixe et de bien déterminé; elle ne lui ôte pas le pouvoir d'agir librement par lui-même, et ne l'empêche pas de conserver son individualité propre. Il en est de même des héros d'Homère : ils ont, il est vrai, un chef commun; mais le lien qui les unit à lui n'a ni la force, ni la fixité d'une loi qui les oblige de se soumettre à son autorité. C'est de leur plein gré qu'ils suivent Agamemnon, qui ne ressemble à rien moins qu'à un monarque moderne. Chacun des héros donne son avis. Achille irrité se sépare de l'armée. En général, chacun va, vient, combat ou se repose selon son bon plaisir. Les héros de l'ancienne poésie arabe nous offrent l'image d'une pareille indépendance; ils n'appartiennent pas à un ordre social et à une hiérarchie constitués, mais à un tout dont ils sont les parties indépendantes. Le *Schanamed* de Firdousi nous présente également de semblables figures. Dans l'occident chrétien, la féodalité et la chevalerie renouvellent l'âge héroïque propre au développement des individualités libres. Tels sont les héros de la *Table ronde*, qui forment un cercle dont Charlemagne est le centre. Comme Agamemnon, Charles est entouré de personnages héroïques libres et indépendants. Comme

lui, il est impuissant à les contenir; il est obligé de consulter continuellement ses vassaux, et réduit au rôle de simple spectateur, lorsqu'ils se livrent à leurs passions personnelles. Il a beau faire gronder la foudre comme Jupiter sur l'Olympe, ils le laissent là au milieu de ses entreprises, pour courir, selon leur fantaisie, à d'autres aventures. Nous trouvons le plus parfait modèle de ce genre de rapports dans le *Cid*. Lui aussi est membre d'une association féodale. Il dépend d'un roi, il a ses devoirs de vassal à remplir; mais, en face et au-dessus de ces rapports, s'élèvent la loi de l'honneur, comme la voix dominante de sa personnalité, l'éclat jamais terni de son nom, sa noblesse et sa renommée. Nous voyons une image également brillante de cette libre indépendance dans les héros *sarrasins*, qui se dessinent avec une physionomie si fière et si dédaigneuse. Le roman du *Renard* reproduit, sous une forme originale, la même situation. Le Lion est bien, il est vrai, seigneur et roi; mais le Loup et l'Ours siégent également dans le conseil. Le Renard et les autres personnages agissent comme ils l'entendent. Une plainte vient-elle à se former, le rusé vaurien se disculpe adroitement par le mensonge, ou il trouve moyen d'alléguer quelque intérêt du roi ou de la reine, dont il sait tirer parti pour lui-même, et il finit toujours par persuader à son maître tout ce qu'il veut.

Mais, de même que, dans l'âge héroïque, l'individu est tout d'une pièce, forme un tout complet où viennent se confondre sa volonté, ses actes et le développement

de sa personnalité, de même il reste un tout indivisible, relativement aux suites de ses actions. Il en assume et s'en laisse imputer toutes les conséquences, lors même qu'elles sont indépendantes de sa volonté ; il n'en renie aucune, et, fût-il innocent, il accepte la culpabilité. Œdipe, dont tous les crimes sont involontaires, se punit néanmoins comme parricide et coupable d'inceste. Le caractère héroïque, dans sa nature complète et indépendante, ne consent pas à entrer en partage des fautes; il n'entend rien à ces distinctions entre l'intention de l'agent, et l'action en elle-même ou ses suites. Notre manière de voir est, si l'on veut, plus morale ; mais, dans l'âge héroïque, où l'individu est essentiellement un, où tout ce qui l'environne doit apparaître comme émanant de lui, l'homme veut que ce qu'il a fait, il l'ait fait purement et simplement ; il prend sur lui, sans réserve, tout ce qui a pu advenir.

De même le personnage héroïque ne se sépare pas davantage des êtres auxquels son existence est liée dans le monde moral. Il s'identifie avec eux. Nous distinguons, nous, la personne de la famille. L'âge héroïque ne connaît pas cette distinction. La faute de l'aïeul passe au petit-fils. Toute une race souffre pour le premier meurtrier; elle hérite de la fatalité du crime. Le caractère, les actions, la destinée de la famille, restent la propriété de chacun de ses membres, et bien loin de renier les actes et le destin de ses pères, chaque individu les considère comme siens, les identifie avec sa propre volonté. Ses ancêtres vivent en lui ; par consé-

quent, ce qu'ils ont pu souffrir ou commettre, se retrouve en lui-même.

On conçoit maintenant facilement pourquoi les existences idéales de l'art appartiennent aux âges mythologiques, et en général aux temps reculés du passé, comme à l'époque la plus favorable pour leur développement. En effet, si le sujet est emprunté au présent, celui-ci ne met sous les yeux que le spectacle d'une réalité fixe et déterminée; les changements alors que le poëte ne peut éviter, prennent facilement l'apparence de quelque chose d'artificiel et de prémédité. Le passé, au contraire, s'adresse à la mémoire, et cette faculté fait prendre déjà, par elle-même, aux faits dont elle retrace le souvenir, un caractère de généralité qui en efface en partie les détails insignifiants. Délivré de toutes ces circonstances accidentelles, le poëte, qui raconte des événements et représente des caractères appartenant aux siècles écoulés, a la main plus libre dans ses créations idéales. Ajoutez à cela que, dans l'âge héroïque, l'individu ne rencontre pas en face de lui, comme dans une époque plus civilisée, un ordre moral et juridique régulièrement constitué; ce qui fournit immédiatement au poëte la condition de l'idéal.

Si l'état du monde qui convient le mieux à l'idéal, correspond à certaines époques déterminées, l'art affectionne aussi principalement pour ses personnages un rang particulier, celui de *Princes*. Et ce n'est pas par une sorte de prédilection aristocratique, ou par amour pour la supériorité, mais à cause de la liberté parfaite

de volonté et d'action qui se trouve plus complétement réalisée dans la condition du prince. Ainsi, nous voyons dans l'ancienne tragédie le chœur privé d'individualité propre, et représentant un ensemble de sentiments, d'idées, de passions, former en quelque sorte le plan sur lequel marche l'action proprement dite. De cette base s'élèvent des caractères individuels, des personnages qui jouent un rôle actif, et qui sont des chefs de peuples, ou des membres de familles royales. Les figures empruntées à des rangs subalternes, lorsqu'elles entreprennent d'agir dans le cercle limité de leurs relations propres, nous paraissent en tout contraintes et empêchées. Une nécessité extérieure pèse sur elles, arrête l'essor de leurs passions, et comprime leurs intérêts ; parce que, derrière elles, est la force invincible de l'ordre civil, contre laquelle elles ne peuvent rien, et qu'elles sont soumises à la volonté des hommes puissants, dont le caprice est autorisé par les lois. Les conditions et les caractères empruntés à cette sphère, sont, en général, plus propres à la comédie. Il n'en est pas de même des chefs des peuples et des princes. Don César, dans la *Fiancée de Messine*, de Schiller, peut dire avec raison : « Il n'y a point de juge au-dessus de moi. » Les personnages de Shakspeare n'appartiennent pas tous, il est vrai, à la condition des princes, et plusieurs sont empruntés à des époques historiques ; mais ils sont placés dans des temps de guerre civile, où les liens de l'ordre social sont relâchés ou brisés, et les lois sans force. Par là, ils retrouvent la liberté et

l'indépendance nécessaires aux personnages de l'art.

Si maintenant nous envisageons sous tous ces rapports notre *société présente*, sa culture intellectuelle, sa législation, ses mœurs, son organisation politique, on verra combien la sphère d'activité, dans laquelle doivent se mouvoir les personnes idéales de l'art, est étroite et limitée. Les vertus domestiques et civiles, qui fournissent tout au plus un idéal d'honnêtes gens, en tant que l'individu se renferme dans le cercle où il lui est donné d'agir selon son bon plaisir, forment la base principale sur laquelle l'art doit s'exercer; et encore le fond de tout cela est-il donné et déterminé par des principes et des rapports existants et fixes. Par conséquent, le mode d'accomplissement devient l'intérêt principal. Il serait absurde de demander dans notre époque un idéal de juge ou de monarque. Si l'homme chargé de rendre la justice s'en acquitte comme son devoir et ses fonctions l'exigent, il ne fait que ce qui est réglé d'avance, ce qui est conforme à l'ordre, ce qui lui est prescrit par le droit et la loi. Ce qu'un pareil magistrat peut tirer de son individualité propre, la douceur de ses manières, la sagacité de son jugement n'est pas l'objet principal, mais quelque chose d'indifférent ou d'accessoire.

De même, les monarques de nos jours ne forment plus, comme les héros des âges mythologiques, la tête vivante d'une société qu'ils dirigent, mais un centre plus ou moins abstrait, environné d'institutions façon-

nées et fixées par des lois et par une constitution. Nos monarques actuels ont laissé tomber de leurs mains les affaires les plus importantes de l'État. Ils ne parlent plus eux-mêmes de lois, de finances. La sécurité publique n'est pas leur soin propre. La guerre et la paix sont déterminées par des relations politiques, qui échappent à leur direction et à leur pouvoir personnel. De même, un général d'armée, dans nos temps modernes, est bien revêtu d'une grande puissance. L'exécution de grands projets et de grandes entreprises est entre ses mains. Son esprit vaste et rapide, son courage, sa résolution, son génie enfin, ont à se décider sur les choses les plus importantes. Néanmoins, ce qu'on peut attribuer à son caractère individuel, comme lui appartenant en propre dans ses décisions, est d'une étendue très-bornée; car, d'abord, le but est donné par la situation, et trouve son explication ailleurs que dans sa volonté personnelle. D'un autre côté, les moyens d'exécution ne sont pas créés par lui, ils lui sont également fournis; ils ne sont même pas soumis à lui comme individu; ils n'obéissent pas à sa personnalité propre; ils sont là pour un tout autre objet que celui de servir d'instruments à cette individualité militaire.

Mais le besoin que nous avons de voir la liberté et l'indépendance réalisés dans des individus d'une personnalité vivante et forte, l'intérêt que nous inspire ce spectacle ne nous abandonne pas, lors même que nous reconnaissons tous les avantages et la supériorité d'un ordre social et politique développé, et régulièrement

constitué. Sous ce rapport, nous pouvons admirer dans les premières productions poétiques de la jeunesse de Schiller et de Goëthe, les efforts du génie, pour retrouver au sein des rapports de la société moderne l'indépendance à jamais perdue, que réclament les personnages de l'art. Mais quel moyen voyons-nous Schiller employer dans ses premières œuvres, pour réaliser cette tentative? La révolte contre l'ordre social lui-même. *Charles Moor* (1), blessé dans ses droits par la société, et les hommes qui abusent de sa puissance, sort du cercle de la législation existante. Assez audacieux pour rompre les entraves qu'elle oppose à sa liberté, et se créer un nouvel âge héroïque, il se fait le restaurateur du droit, se propose de punir l'injustice, et de faire disparaître partout le mal et l'oppression. Cependant combien cette vengeance d'un individu est petite et bornée! D'une part, se trahit l'insuffisance des moyens; de l'autre, cette vengeance ne peut toujours conduire qu'au crime; car elle renferme en elle-même l'injustice qu'elle veut renverser. C'est donc pour le héros de la pièce une entreprise malheureuse; et si elle offre un caractère tragique, il n'y a qu'une jeunesse irréfléchie qui puisse être séduite par cet idéal de brigand. De même, dans la pièce intitulée *Intrigue et Amour*, nous voyons des individus se débattre pour échapper aux liens d'une société dans laquelle ils se trouvent opprimés. C'est dans *Fiesco* et *Don Carlos* que pour la première fois les personnages

(1) Dans *les Brigands* de Schiller.

principaux présentent un caractère élevé, parce qu'ils sont animés par de grands et nobles motifs : la délivrance de leur patrie et la liberté de la croyance religieuse. Ils deviennent des héros par le but qu'ils poursuivent. La figure de *Wallenstein* (1) se posant à la tête de son armée en régulateur de l'ordre politique, a quelque chose de plus grand encore. Wallenstein connaît parfaitement la puissance de cet état social dont son propre moyen, son armée dépend; aussi tombe-t-il dans l'incertitude ; il hésite longtemps entre l'ambition et le devoir. A peine s'est-il décidé, que le moyen dont il se croyait sûr s'échappe de ses mains. Il voit son œuvre se briser, il se trouve seul; abandonné de son armée, il est perdu. Goëthe a choisi pour son *Gœtz de Berlichingen* une situation semblable, quoiqu'elle présente un caractère inverse. Le temps auquel appartiennent *Gœtz* et *Franz de Sickingen*, est cette époque intéressante où la chevalerie, avec la noble indépendance qui distingue ses personnages, est entraînée à sa ruine par l'ordre nouveau et la législation qui commence à se former. Avoir choisi, pour premier thême poétique cette lutte de l'âge héroïque du moyen âge et de la société moderne, prouve le grand sens de Goëthe. Gœtz et Sickingen sont aussi des héros qui, en toute circonstance, prétendent régler les choses par leur volonté personnelle, leur courage et la supériorité d'une raison loyale et droite. Mais la puissance du nouvel ordre social précipite Gœtz dans

(1) Dans la pièce intitulée la *Mort de Wallenstein.*

l'injustice et rend sa perte inévitable. En effet, une pareille indépendance n'est bien à sa place et sur son véritable terrain qu'à l'époque de la chevalerie et de la féodalité. Dès que l'ordre légal, dans sa forme prosaïque, s'est constitué et a fini par prévaloir, la liberté aventureuse des personnages chevaleresques se trouve jetée en dehors des mœurs ; et si elle veut encore se maintenir comme appelée à faire régner la justice, à redresser les torts et à venger les opprimés, elle tombe dans le ridicule dont *Cervantes* nous donne le spectacle dans son *Don Quichotte*.

III.

SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE.

I. — De l'Action dramatique.

I. — Des situations dramatiques, ou des collisions qui forment le nœud du drame.

On peut ramener à trois espèces les différentes *collisions* qui forment le nœud de l'action dramatique :

1° Les collisions qui naissent de circonstances appartenant exclusivement au domaine de la *nature physique;*

2° Celles qui ont leur cause dans des rapports de *l'ordre physique*, mais qui occasionnent des luttes et des oppositions dans le *monde moral;*

3° Enfin les oppositions qui ont leur principe dans des différences inhérentes à la *nature morale* elle-même. Ce sont celles qui offrent un véritable intérêt, parce qu'elles émanent de la *volonté* propre de l'homme.

1° Pour ce qui est des conflits de la première espèce, ils ne peuvent avoir de valeur que comme simples causes occasionnelles; parce qu'ici c'est la nature seule qui, avec ses maux, ses maladies et ses infirmités, renferme des causes qui détruisent l'harmonie de la vie, et entraînent avec elles des oppositions. Prises en elles-mêmes, de pareilles collisions n'offrent aucun intérêt, et l'art ne les admet qu'à cause des collisions d'un ordre plus élevé qu'un malheur naturel peut amener à sa suite. Telle est dans l'*Alceste* d'Euripide la maladie d'Admète, dans le *Philoctète* de Sophocle la blessure que fit au pied du héros le serpent de Chrysa, dans l'*Iliade* la peste qui désole le camp des Grecs, et qui d'ailleurs est déjà elle-même la suite d'une violation antérieure, puisqu'elle est donnée comme punition. En général l'art représente de pareils maux, non comme des faits simplement accidentels, mais comme des obstacles et des malheurs, dont la nécessité prend cette forme à défaut d'une autre.

2° Mais, puisque dans la lutte des intérêts qui appartiennent au monde de l'esprit, les puissances de la nature ne jouent qu'un rôle accessoire, il s'ensuit en second lieu que, quand leur intervention se lie à des rapports de l'ordre moral, elles ne doivent apparaître que comme formant la base matérielle de la véritable collision d'où naissent les ruptures et la discorde. Ici se placent tous les conflits dont la *naissance*, considérée comme fait purement naturel, est le principe.

On peut à ce sujet distinguer plusieurs cas. D'abord

un droit lié à des rapports établis par la nature, le droit de succession, par exemple, tout en restant identique à lui-même, peut donner lieu à une foule d'oppositions prises également dans l'ordre de la nature. L'exemple le plus remarquable est le droit de succession au trône. Ce droit, tel qu'il est envisagé ici, ne doit pas avoir été fixé et constitué, parce qu'alors le conflit serait d'un tout autre genre. Mais si la succession n'a pas encore été réglée par des lois positives, il ne peut paraître nullement contraire à la justice que le plus jeune des frères aussi bien que l'aîné, ou même tout autre membre de la maison royale, occupe le trône. Le droit de commander émane d'une qualité; ce n'est point une quantité qui se laisse partager comme l'argent et la fortune. Une pareille succession doit donc être une source féconde de haines, de querelles et de dissensions. En général, l'inimitié des frères est une collision qui se reproduit à toutes les époques de l'art et qui a commencé dans le monde avec Caïn et Abel. De pareilles discordes sont en elles-mêmes accidentelles; car il n'est pas nécessaire en soi que des frères soient ennemis; mais il doit s'y ajouter des circonstances particulières et des causes plus élevées, comme, par exemple, celles qui condamnent les enfants d'Œdipe à être ennemis dès leur naissance. Dans la *Fiancée de Messine*, Schiller a tenté de rattacher également la discorde des frères à un destin plus élevé. Le fond du *Macbeth*, de Schakespeare est une semblable collision.

La situation inverse, dans le cercle où nous sommes,

consiste en ce que les distinctions de naissance qui, par elles-mêmes renferment une injustice, reçoivent des mœurs ou de la loi, la force d'un obstacle invincible ; de sorte qu'elles apparaissent comme une injustice qui se confond avec la nature même des choses, et par là donne lieu à des collisions. L'*esclavage*, le *servage*, la *distinction des castes*, la condition des Juifs dans plusieurs États, et en un certain sens, l'*opposition de naissance* entre la noblesse et la bourgeoisie, trouvent ici leur place.

Sans doute la différence des conditions est fondée en raison, et légitime en soi ; mais en même temps l'individu conserve le droit de s'élever par lui-même à un rang supérieur. Les dispositions naturelles, le talent, la capacité et l'éducation seuls doivent en décider. Mais si le droit de choisir est annulé par la naissance, et l'homme placé ainsi sous la dépendance absolue de la nature et du hasard, alors, au sein de cet asservissement, s'engage une lutte entre la condition marquée à l'homme par sa naissance et ses qualités personnelles ainsi que les justes prétentions qu'elles lui donnent. C'est là une triste et malheureuse situation, que l'art véritable, essentiellement libre ne doit pas respecter.

L'examen plus approfondi de ce genre de collisions conduit aux distinctions suivantes :

D'abord l'individu doit avoir déjà, par ses qualités personnelles, franchi les limites que lui opposait la nature, s'il veut que la puissance de celle-ci s'abaisse devant ses désirs, et cède aux fins qu'il poursuit. Autre-

ment, ses prétentions seraient pure sottise. Qu'un valet qui n'a d'autre talent et d'autre culture intellectuelle que celle d'un homme de cette condition, devienne amoureux d'une grande dame, une pareille passion, fût-elle représentée avec tout l'intérêt qu'inspirent les sentiments les plus vifs et les plus profonds d'un cœur brûlant d'amour, ne serait qu'absurde et ridicule. En lui-même, pour que l'amour ne soit pas vide et insignifiant, il faut qu'il s'allie à toutes les autres qualités de l'âme humaine, à la noblesse des sentiments, et aux intérêts les plus élevés de l'esprit.

Si la naissance oppose à la personne morale dont la nature est d'être libre, et à ses fins légitimes, un obstacle invincible établi par la loi, une pareille collision offre également quelque chose de prosaïque, qui heurte la conception de l'idéal, de quelque manière que cette opposition se présente, et quelque soit le parti qu'on veuille en tirer. Il est de toute justice que l'homme qui sent sa liberté intérieure, se soulève contre ces obstacles, ne les regarde pas comme infranchissables, et se reconnaisse libre en face d'eux. Les combattre paraît donc ici un droit absolu. Mais si la puissance de l'ordre établi les rend réellement invincibles, ils ne peuvent constituer qu'une situation malheureuse et fausse ; car l'homme raisonnable doit se soumettre à la nécessité, lorsqu'il n'a pas les moyens de la faire plier sous sa volonté. Où le combat est inutile, la raison consiste à ne pas le tenter. Au moins, l'homme peut se réfugier dans sa liberté intérieure ; et alors la puissance de l'injustice

n'a plus aucune prise sur lui, tandis qu'elle lui fait sentir toute sa dépendance, s'il entreprend de lui résister. Néanmoins, la véritable beauté ne peut se trouver ni dans cette liberté purement abstraite, ni dans une lutte sans résultat.

Un autre cas intimement lié au précédent, et qui ne s'écarte pas moins de l'idéal, est celui qui se présente lorsque des individus, à qui leur naissance, en vertu d'institutions religieuses ou politiques, a donné une prérogative injuste, entreprennent de la soutenir et de la mettre en vigueur. Tel est le pouvoir du maître sur l'esclave, lorsqu'il est consacré par les lois, le droit d'enlever à l'ennemi sa liberté ou de le sacrifier aux dieux. Ce prétendu droit est celui d'une époque de barbarie ; car ceux-là sont à nos yeux pour le moins des barbares, qui décrètent et font exécuter une loi manifestement injuste. Il y a plus, ce peut bien n'être qu'un prétexte qui serve de voile à l'intérêt personnel et à des passions égoïstes, ce qui à la barbarie ajoute la perversité du caractère.

On a souvent cherché à exciter, par de pareilles collisions, la terreur et la pitié, d'après la règle d'Aristote, qui donne la *terreur et la pitié* comme le but de la tragédie ; mais nous n'éprouvons ni une véritable frayeur, ni une crainte mêlée de respect devant la puissance d'une loi qui a son principe dans la barbarie et le malheur des temps. La pitié que nous ressentons alors se change en horreur et en dégoût.

Le seul véritable dénoûment d'un tel conflit, consiste

à ne pas laisser de pareilles lois obtenir leur exécution complète. Iphigénie, par exemple, ne doit pas être sacrifiée en Aulide, ni Oreste en Tauride.

Un dernier aspect sous lequel se présentent les *collisions* appartenant à l'ordre de la nature, c'est la *passion* elle-même, lorsqu'elle est un effet des dispositions naturelles du tempérament. On peut citer, comme exemple, la jalousie d'Othello. L'ambition, l'avarice, l'amour même, sous un rapport, se rangent dans cette catégorie. Ces passions ne peuvent déterminer des collisions, qu'autant qu'elles sont, pour les individus soumis à leur empire, l'occasion de se mettre en opposition contre les véritables principes de l'*ordre moral*, et par là, les entraînent dans des conflits d'une nature plus profonde. Ce qui nous conduit à l'examen de la troisième espèce de collision, celle qui a son principe dans les puissances morales et dans la *liberté humaine*.

3° Toutes les collisions précédentes, celles de la deuxième comme de la première classe, ne sont que des préparations à de plus hautes oppositions. Elles fournissent l'occasion aux puissances de la vie qui appartiennent au monde moral de se poser en face les unes des autres, dans leur différence réciproque, et de se combattre.

Puisque nous sortons du domaine des collisions qui ont leur principe dans la nature, le premier degré, qui s'en écarte, doit néanmoins s'y rattacher encore. Mais si l'activité humaine doit produire ici la collision, ce

que l'homme accomplit à la manière des forces de la nature, et non comme esprit, ne peut consister qu'en ce seul point : qu'il aura fait, sans le savoir et sans le vouloir, ce qui plus tard apparaît comme une violation des lois morales essentiellement respectables et sacrées. On peut citer l'exemple d'*Œdipe*. L'action d'Œdipe, telle qu'elle lui apparaît et telle qu'il l'a voulue, consiste à avoir tué, dans une dispute, un homme qui n'était pour lui qu'un étranger. Ce qu'il ne sait pas, la réalité du fait, c'est qu'il a tué son père.

La véritable collision, au degré où nous sommes parvenus, consiste dans la violation volontaire et intentionnelle des puissances morales. Le point de départ peut encore être néanmoins une passion, un acte de violence ou de folie. La guerre de Troie a pour origine l'enlèvement d'Hélène. Agamemnon immole ensuite Iphigénie, et par là outrage l'amour maternel. *Clytemnestre* se venge en assassinant son époux. Enfin *Oreste* venge lui-même le meurtre d'un père et d'un roi en égorgeant sa mère. De même, dans *Hamlet*, une perfidie met le père au tombeau, et la mère de Hamlet outrage les mânes du mort, en convolant sur-le-champ à un nouvel hyménée avec le meurtrier.

Dans ces sortes de collisions, le point principal est que la lutte s'engage contre quelque chose de réellement moral, de vrai, de sacré en soi dont l'homme soulève ainsi contre lui la puissance. Autrement, le conflit manque de dignité et de véritable intérêt. Dans les poëmes indiens, par exemple, souvent l'action roule sur

la violation d'un usage consacré par la religion, mais qui est en lui-même absurde ou insignifiant et puéril.

Enfin, il n'est pas nécessaire que la violation soit directe, c'est-à-dire que l'action prise en elle-même heurte un principe ou un intérêt moral. Il suffit que cela soit un résultat nécessaire des circonstances senties ou connues au milieu desquelles ce fait s'accomplit. *Juliette et Roméo* s'aiment ; cet amour en soi n'a rien que d'innocent ; mais ils savent que la haine divise leurs familles et que leurs parents ne permettront pas leur union. Ils soulèvent donc une collision et entrent ainsi dans une voie semée de discordes et de malheurs.

Ces considérations générales sur les *situations dramatiques* peuvent suffire. Si l'on voulait examiner le sujet sous toutes ses faces, en étudier toutes les nuances et les variétés, déterminer, en un mot, chaque espèce de situation, cet article fournirait matière à un nombre infini d'observations et de développements.

En général, trouver des situations est un point important qui, ordinairement, cause beaucoup d'embarras aux artistes. On les entend souvent se plaindre, aujourd'hui surtout, de la difficulté de découvrir des sujets convenables qui fournissent des circonstances et des situations heureuses. Sous ce rapport, au premier coup d'œil, il peut paraître plus digne du poëte d'être original et d'inventer lui-même ses situations. Cependant ce genre d'originalité n'est pas l'essentiel ; car la situation

ne constitue ni l'idée que représente l'œuvre d'art, ni la forme artistique originale. Ce n'est là que le fond matériel sur lequel doit se dessiner et se développer un caractère, un sentiment, une passion. C'est seulement dans la mise en œuvre de cette donnée extérieure, pour en tirer une action ou un caractère, que se révèle le véritable talent de l'artiste. On ne doit donc savoir aucun gré au poëte d'avoir créé lui-même un sujet qui n'est pas poétique, et il doit lui être permis de puiser sans cesse de nouveau aux sources déjà existantes de l'histoire et des traditions.

On a souvent dit à la louange de l'art moderne, en l'opposant, sous ce rapport, à l'art ancien, qu'il montrait une imagination beaucoup plus féconde; et en effet, on trouve dans les œuvres d'art qui appartiennent au moyen âge et aux temps modernes une multiplicité très-grande de situations, d'événements, d'incidents et de catastrophes. Mais cette richesse extérieure est peu de chose en elle-même. Car, malgré elle, nous ne possédons qu'un très-petit nombre de drames excellents. La chose principale n'est pas la marche extérieure et la succession des événements, comme épuisant, à titre de faits historiques et de fables, le fond de l'œuvre d'art, mais la manifestation des puissances morales et des idées de l'esprit, les grands mouvements de l'âme et du caractère, qui apparaissent et se révèlent dans le cours de la représentation.

II. — DES PRINCIPES SUR LESQUELS ROULE L'ACTION DRAMATIQUE.

Chacun des principes dont l'opposition forme le nœud du drame, doit donc porter en lui-même l'empreinte de l'idéal, et par conséquent participer de la raison et de la justice. C'est entre des intérêts qui présentent ce caractère que doit s'engager la lutte. Les puissances éternelles et universelles du monde moral, les besoins essentiels de l'âme humaine, voilà les fins nécessaires de toute action. Ces puissances sont raisonnables et justes, et, à ce titre, universelles. Comme elles sont exclusives, elles peuvent bien se combattre ; mais, malgré cette opposition, elles doivent renfermer quelque chose d'essentiellement vrai. Tels sont les grands motifs de l'art : les principes éternels de la religion et de la morale, la famille, la patrie, l'État, l'Église, la gloire, l'amitié, etc., et particulièrement dans l'art romantique, l'honneur et l'amour. Ces principes diffèrent sans doute par le degré de leur valeur morale ; mais tous participent de la raison. En même temps, ce sont des puissances que l'homme, par sa nature même, est appelé à reconnaître et à faire régner dans sa conduite, à réaliser dans ses actes. Cependant, elles ne doivent pas apparaître comme simples droits d'une législation positive, ce qui est incompatible, comme il a été montré plus haut, avec le fond et la forme de l'idéal.

Les collisions, sans doute, peuvent être représentées

de différentes manières; mais la réaction ne doit pas être amenée par quelque chose de bizarre ou d'odieux. Ainsi, nous rencontrons chez les anciens le droit barbare des sacrifices humains comme principe de collision: par exemple, dans l'histoire d'Iphigénie, qui a dû être immolée et qui doit immoler son frère. Mais le conflit se rattache à d'autres considérations essentiellement justes, et d'un autre côté, la raison est satisfaite par la délivrance des deux victimes.

Cependant, aux puissances légitimes et positives dont nous venons de parler, doivent s'en ajouter d'autres qui leur sont opposées : les puissances du mal. Ce qui est absolument mauvais, ne peut figurer dans la représentation idéale de l'action, comme cause essentielle de la réaction. Si l'idée, le but est quelque chose de nul en soi, la laideur du fond permettra moins encore une beauté pure dans la forme. La sophistique des passions peut bien, par une peinture vraie du talent, de la force de l'énergie du caractère, essayer de représenter le faux sous les couleurs du vrai, mais elle ne nous met sous les yeux qu'un sépulcre blanchi. Ce qui est purement négatif est en soi pâle, froid, trivial, nous laisse vides ou nous répugne, soit qu'on en fasse le principe d'une action, soit qu'on s'en serve comme d'un moyen pour déterminer la réaction d'un autre principe. La cruauté, le malheur, l'emploi violent de la force, se laissent supporter dans la représentation; mais seulement lorsqu'ils sont relevés par la grandeur du caractère, et ennoblis par le but que poursuivent les person-

nages. La perversité, l'envie, la lâcheté, la bassesse ne sont que repoussantes. Le diable en lui-même est une mauvaise figure esthétique, dont l'art n'a que faire; car il est le mensonge même, et, à ce titre, une personne hautement prosaïque.

De même, les furies de la haine et de la discorde, et tant d'autres allégories plus récentes du même genre, sont bien aussi des puissances dans l'art, mais sans vérité, sans caractère absolu, et sans fixité. A ce titre, elles sont peu favorables à la représentation de l'idéal. Au reste, le mode particulier de représentation que les arts emploient, selon qu'ils s'adressent immédiatement aux sens ou à l'imagination, établit entre eux de grandes différences dans ce qu'ils peuvent se permettre ou doivent s'interdire à ce sujet. Il n'en est pas moins vrai, en général, que le mal en soi est dépouillé d'intérêt véritable, parce qu'il est dénué de fond, parce qu'il ne sort de lui rien que de faux, et qu'il ne produit que destruction et malheur, tandis que l'art doit mettre sous nos yeux l'ordre et l'harmonie. La bassesse, surtout, est méprisable, lorsqu'elle a son principe dans l'envie et la haine de ce qui est noble, et qu'elle ne rougit pas de convertir une puissance bonne et juste de sa nature en un instrument propre à satisfaire des passions mauvaises ou honteuses. Aussi, les grands poëtes et les grands artistes de l'antiquité ne nous présentent jamais le spectacle de la méchanceté pure et de la perversité.

Une action ne peut donc représenter l'idéal qu'autant que les puissances légitimes et vraies qui gouver-

nent le monde, en constituent la base. Celles-ci ne doivent cependant pas apparaître avec leur caractère de généralité, mais revêtir la forme d'individus jouissant d'une existence propre et indépendante. Autrement, elles ne sont que des pensées générales, des représentations abstraites, qui n'appartiennent pas au domaine de l'art. Mais, d'un autre côté, cette individualisation ne doit pas être poussée trop loin. Il ne faut pas les convertir en créations arbitraires de l'imagination, en faire des existences exclusivement particulières, qui n'aient conscience que de leur individualité; car, alors, ces puissances générales tombent dans le labyrinthe des choses finies. Il n'y a plus en elles rien d'élevé et de sérieux.

II. — Du Merveilleux dans le drame.

Les dieux, ou pour mieux dire, les puissances générales sont bien ce qui donne l'impulsion, le mouvement à l'action; mais l'action proprement dite, qui s'accomplit par les individus, c'est à l'homme et non aux dieux qu'elle appartient. Nous avons donc ici deux termes à concilier : d'un côté, ces puissances générales dans leur existence indépendante; de l'autre, l'individualité humaine à qui, en définitive, il appartient non-seulement d'agir, mais de délibérer et de se résoudre.

Sans doute, les puissances éternelles qui gouvernent le monde sont immanentes dans l'âme de l'homme. Elles constituent l'essence de son caractère; mais, conçues dans leur nature divine sous la forme d'êtres individuels avant une existence propre, elles apparaissent en dehors du sujet, dans un rapport extérieur avec lui. C'est là ce qui constitue ici la difficulté à résoudre; car ce rapport entre les dieux et l'homme présente au premier aspect une contradiction. D'un côté, ce qui émane des dieux est la propriété de l'homme et se manifeste en lui, comme sa passion et sa volonté. D'autre part, les dieux sont conçus et représentés, non-seulement comme des puissances dont l'existence est indépendante de la sienne, mais qui

le poussent et le forcent à agir; de sorte que les mêmes déterminations apparaissent à la fois et séparément dans l'individualité divine et dans la personnalité humaine.

Par là, l'indépendance absolue des dieux, aussi bien que la liberté des personnages qui prennent part à l'action, et qui sont des hommes, est mise en péril. La liberté humaine souffre en particulier, elle qui est la condition essentielle de l'idéal dans l'art, lorsqu'elle doit se soumettre aveuglément aux ordres des dieux. Ce rapport est le même qui est en question dans la croyance chrétienne. C'est ainsi qu'il est dit, par exemple : « L'esprit de Dieu conduit à Dieu. » Mais alors on peut considérer l'âme humaine comme le fond passif sur lequel travaille l'esprit de Dieu. La volonté de l'homme est anéantie dans sa liberté, puisque le décret divin qui s'exécute par elle, reste pour elle comme un arrêt du destin où elle n'est pour rien, et qui lui enlève toute personnalité.

Si le rapport est représenté de telle sorte que l'homme, le personnage par lequel l'action s'accomplit, se trouve en face de la divinité comme d'une puissance extérieure à lui, tout est prosaïque des deux côtés. Dieu ordonne, l'homme ne fait qu'obéir. Les plus grands poëtes n'ont pu échapper entièrement à ce défaut. On pourrait citer comme exemple le dénoûment du *Philoctète* de Sophocle, le passage de l'*Iliade* où Mercure conduit Priam aux pieds d'Achille, celui où Apollon tue Patrocle en le frappant entre les deux épaules, la fable d'Achille plongé dans les ondes du Styx, et,

par là, rendu invulnérable et invincible. L'épopée est plus facile sur ce point que la poésie dramatique; mais le poëte n'en doit pas moins user, avec une extrême réserve, d'une concession qui entraîne pour lui cette conséquence absurde que ses héros ne sont pas des héros.

Le rapport véritablement poétique et conforme à l'idéal consiste dans l'identité des dieux et des hommes, qui doit encore se laisser entrevoir, même lorsque les puissances générales sont représentées comme indépendantes de l'homme et de ses passions. En effet, ce qui est attribué aux dieux doit en même temps paraître émaner de la nature intime des individus; de telle sorte que, d'un côté, les puissances supérieures qui dominent l'action, apparaissent personnifiées et individualisées, et que, d'autre part néanmoins, ces êtres extérieurs à l'homme se montrent comme présents dans son esprit et constituant son caractère. C'est au talent de l'artiste à concilier ces deux aspects, et à les réunir par un lien qui ne soit pas grossier, en faisant remarquer les premières déterminations comme s'accomplissant dans la conscience humaine, et en dégageant en même temps l'élément essentiel et général qui y domine, pour le mettre en scène sous la forme d'une puissance individuelle.

Le cœur de l'homme doit se révéler dans ses dieux, formes générales, personnifications des grands mobiles qui le sollicitent et le gouvernent à l'intérieur. Car alors les dieux sont les dieux de son propre cœur et de ses passions. Par exemple, lorsque nous entendons dire, chez

les anciens, que Vénus et l'Amour ont soumis le cœur d'un individu à leur empire, Vénus et l'Amour sont bien, sans doute, des puissances extérieures à l'homme ; mais l'amour est aussi un penchant, une passion qui appartient à l'homme lui-même et à sa nature intime. C'est dans le même sens qu'il est souvent parlé des Euménides. Nous nous représentons ces divinités vengeresses comme des furies qui poursuivent extérieurement le meurtrier ; mais elles sont aussi la furie intérieure qui habite le cœur du coupable. C'est bien aussi comme sentiment intérieur de la nature humaine que Sophocle les fait intervenir dans l'*OEdipe à Colonne*. Elles s'appellent les Erinnyes d'Œdipe, et signifient l'imprécation du père, la puissance de son ressentiment qui s'est attaché à l'âme du fils. On a donc à la fois raison et tort d'expliquer les dieux comme on le fait toujours, tantôt comme des puissances extérieures à l'homme, tantôt comme des forces qui ne résident que dans la conscience humaine ; car ils sont à la fois l'un et l'autre. Dans Homère, l'action des dieux et des hommes se combine de telle sorte qu'elle semble partir à la fois du dedans et du dehors. Les dieux paraissent faire quelque chose d'étranger à l'homme, et cependant ils ne font réellement que ce qui constitue l'essence de son caractère intime et de sa volonté. Dans l'*Iliade*, par exemple, lorsque Achille, dans la chaleur de la dispute, veut tirer l'épée contre Agamemnon, Minerve s'avance derrière lui, et visible seulement pour le héros, le saisit par sa blonde chevelure. Junon, qui s'intéresse également au

fils de Thétis et au chef des Grecs, l'a envoyée de l'Olympe, et sa venue semble tout à fait indépendante des sentiments qu'Achille éprouve en ce moment. Mais, d'un autre côté, on s'aperçoit facilement que Minerve, qui apparaît ainsi tout à coup, c'est la prudence qui arrête la fureur du jeune guerrier d'une manière intérieure, et que le tout est une scène qui se passe dans le cœur d'Achille.

Les sujets chrétiens sont, sous ce rapport, dans des conditions moins favorables que ceux de l'art antique. Dans les légendes sacrées qui se rattachent à la tradition chrétienne, l'apparition du Christ, de la Vierge et des saints est bien, il est vrai, fournie par la croyance commune ; mais dans une région voisine, l'imagination s'est créé une foule d'êtres fantastiques, tels que des sorcières, des spectres, des esprits, etc. Si ces puissances sont données comme étrangères à l'homme, et que celui-ci, sans force pour résister à leurs prestiges, à leurs charmes et à leurs enchantements, soit perpétuellement leur dupe et leur jouet, il n'y a plus d'idées bizarres, de conceptions absurdes qui n'aient le droit d'entrer dans la représentation. Le devoir de l'artiste est de ne jamais oublier que l'homme doit conserver sa liberté, et l'indépendance de ses déterminations. Shakspeare nous offre à ce sujet les plus beaux modèles. Les sorcières, dans *Macbeth*, par exemple, apparaissent bien comme des puissances qui décident d'avance de la destinée du prince. Cependant, ce qu'elles annoncent, c'est son désir le plus intime et le plus

personnel, qui lui apparaît ainsi, et se manifeste à lui sous une forme extérieure et visible. L'apparition de l'esprit dans Hamlet, considérée seulement comme une forme du pressentiment intérieur de Hamlet lui-même, est encore plus belle et d'une vérité plus profonde.

III. — Du Pathétique.

Les principes généraux, les grands motifs d'action, qui ne se manifestent pas seulement sous la forme de divinités extérieures et indépendantes, mais sont, en même temps, vivants dans l'âme humaine et remuent le cœur de l'homme dans ce qu'il a de plus intime et de plus profond, peuvent être désignés par l'expression de παθος, comme l'entendaient les anciens. Ce mot se laisse difficilement traduire; car celui de *passion* entraîne toujours avec lui l'idée accessoire de quelque chose de bas et de méprisable. Dans ce sens, nous exigeons que l'homme ne se laisse pas entraîner par ses passions. On doit prendre ici le *pathos* dans une acception plus élevée et plus générale, qui exclut l'idée de tout sentiment blâmable et intéressé. L'amour sacré d'Antigone pour son frère est un exemple de pathos dans la signification grecque du terme. Le pathos ainsi conçu est une puissance de l'âme essentiellement bonne et juste qui renferme un des principes éternels de la raison et de la volonté libre. Ainsi Oreste ne tue pas sa mère par un de ces mouvements de l'âme que nous appellerions une passion, mais le *pathos* qui le pousse à cette action est un motif non moins éclairé que légitime. Nous ne pouvons cependant

pas attribuer la passion aux dieux. Ils ne sont dans l'homme que le principe général qui le pousse, comme individu, à se déterminer et à agir. Les dieux, comme tels, restent dans leur repos et leur impassibilité. S'ils descendent à des querelles et à des combats, il ne peut y avoir là, à proprement parler, rien de sérieux; ou bien ces combats sont pris dans un sens allégorique, comme une guerre générale des dieux. Nous devons donc borner le pathos aux actions de l'homme et entendre par là le principe essentiellement raisonnable et juste qui remplit son âme et la pénètre tout entière.

Sous ce rapport, le pathétique forme, à proprement parler, le centre, le vrai domaine de l'art. Sa représentation, dans l'œuvre d'art, est ce qui produit véritablement de l'effet sur l'âme du spectateur; car il ébranle une corde qui résonne dans le cœur de chaque homme. Chacun sent ce qu'il y a de haute valeur et de raison dans ce qui fait le fond d'un sentiment vraiment pathétique et le reconnaît. Le pathétique émeut, parce que c'est la chose essentiellement puissante dans la vie humaine. Sous ce rapport, tout l'extérieur de la représentation, l'appareil des formes empruntées à la nature et la mise en scène ne sont là que comme moyen accessoire pour soutenir l'effet du principe pathétique. Ainsi la nature doit être employée comme essentiellement symbolique, et l'on doit entendre résonner de son sein le sentiment qui constitue l'objet propre de la représentation. La peinture de paysage, par exemple, est déjà en soi un genre inférieur moins élevé que la peinture

d'histoire. Néanmoins, lorsqu'elle apparaît sous sa forme propre et indépendante, elle doit être aussi l'écho d'un sentiment général et produire l'impression pathétique. On a dit dans un sens que l'art en général doit *émouvoir*. Si cette maxime est vraie, la question est toujours de savoir par quoi l'émotion doit être produite dans l'art. L'*émotion* en général est un mouvement de la sensibilité qui se communique par sympathie, et les hommes, particulièrement ceux d'aujourd'hui, sont, pour la plupart, faciles à émouvoir. Quiconque verse des larmes, sème des larmes qui croissent en abondance. Dans l'art, il n'y a que le véritable pathétique qui doive émouvoir.

Si l'on demande quel est son domaine, on trouvera que les grands mobiles qui remuent le cœur humain sont en petit nombre, et que leur sphère est étroite. L'opéra, en particulier, doit se renfermer dans un cercle très-borné. Les infortunes et les jouissances de l'*amour*, la *gloire*, l'*héroïsme*, l'*amitié*, l'*amour maternel*, la *piété filiale*, la *tendresse conjugale*, etc., remplissent continuellement la scène, et font retentir à nos oreilles les mêmes cris sans cesse répétés de la douleur et de la joie.

Le pathétique, compris de cette façon, a essentiellement besoin d'être représenté et dépeint d'une manière digne de lui. Or, il n'y a qu'une âme riche et féconde qui, pour manifester les sentiments qu'elle éprouve, tire de son propre fonds des trésors de pensée et d'expression, en un mot, qui, au lieu de rester concentrée en elle-

même, se développe comme une force expansive, jusqu'à ce qu'elle ait atteint une forme parfaite.

Le caractère de concentration intérieure ou d'expansion constitue une différence remarquable dans les individus, et ne distingue pas moins le génie original des peuples. Les anciens savaient, dans l'échange mutuel des sentiments individuels, exprimer ce que la passion a de plus profond, sans tomber pour cela dans de froides réflexions et dans un vain bavardage. Les Français aussi sont pathétiques sous ce rapport, et leur éloquence des passions n'est pas toujours un simple fatras de paroles comme nous le croyons souvent, nous Allemands, avec notre habitude de concentration profonde, qui nous fait presque regarder comme une injure faite à nos sentiments de les exprimer par des formes variées. Il fut un moment où tout ce qu'il y avait d'âmes chaleureuses parmi les jeunes poëtes en Allemagne, dans leur dégoût pour l'insipide abondance de la rhétorique française et leur désir d'atteindre le naturel, en étaient venus à un degré d'énergie concentrée qui ne s'exprimait presque plus que par des interjections. Mais on a beau pousser des exclamations, exhaler sa colère dans des imprécations, des jurements, tout cela n'est rien. La force des interjections est une force de mauvais aloi. C'est ainsi que s'exprime une âme encore inculte et grossière. L'homme dans lequel se manifeste le sentiment pathétique doit en être rempli et pénétré, mais en même temps être capable de le développer et de l'exprimer convenablement.

Goëthe et *Schiller* forment aussi, sous ce rapport, un contraste frappant. Gœthe est moins pathétique que Schiller. Sa manière de représenter est plus intense. Dans la poésie lyrique principalement, son style a quelque chose de contenu. Ses *Lieder*, comme il convient à ce genre, laissent entrevoir la pensée sans la développer complétement. Schiller(1), au contraire aime à déployer dans toute son étendue le sentiment qui l'anime, il le décrit avec plus de clarté et donne plus d'essor à l'expression. On a opposé de même Voltaire à Shakspeare :

(1) *Schiller* ne fournit pas seulement l'exemple ; dans un morceau sur le *Pathétique* il donne aussi le précepte et sa raison philosophique. Nous citerons quelques passages de ce remarquable fragment où il développe les idées de Kant sur le sublime.

« C'est mal entendre l'art que de vouloir produire le pathétique par la force purement sensible de l'impression et par la trop vive représentation de la souffrance. Le poëte et l'artiste qui s'y prennent ainsi, oublient que la souffrance elle-même ne peut jamais être le but dernier de la représentation, ni la source immédiate du plaisir que nous procure le tragique. Le Pathétique n'est esthétique qu'autant qu'il est sublime. Or, des effets qui ne laissent supposer que des sources matérielles, des effets qui résultent des seules affections de la nature sensible, ne sont jamais sublimes, quelle que soit leur force ; car le Sublime n'émane que de la raison.

Une représentation de la simple passion, qui ne laisse pas présumer en même temps la force transcendante qui lui résiste, est *commune ;* la représentation contraire est *noble*. *Commun* et *noble*, sont les notions qui, partout où on les applique, désignent le rapport de la participation ou de la non-participation de la nature transcendante de l'homme à une œuvre ou à une action. Rien n'est *noble* que ce qui découle de la raison ; tout ce que les sensations produisent seules est *commun*. La conduite d'un homme est *commune*, lorsqu'il obéit aux instigations de l'instinct sensuel ; elle est *décente*, lorsqu'il n'obéit à ses penchants qu'avec égard pour des lois ; elle est *noble*, lorsqu'il ne suit que sa raison au mépris de ses penchants. Nous disons qu'une physionomie

« L'un, a-t-on dit, est-ce que l'autre paraît. Voltaire dit, » *Je pleure*, et Shakspeare *pleure*. Mais le rôle de l'art est précisément de dire et de paraître, et non pas d'être en

est *commune*, lorsque rien en elle ne dénote l'intelligence; nous l'appelons *expressive* ou *parlante*, lorsque c'est l'esprit qui a déterminé ses traits; enfin nous disons qu'elle est *noble*, lorsque ses traits ont reçu l'empreinte d'un esprit épuré. Nous appellons *commune* l'œuvre d'architecture qui n'indique que des buts physiques ; nous l'appelons *noble*, lorsque, indépendamment du but physique, elle nous représente des idées.

Il faut donc que nous apercevions de ces *idées* dans la représentation, ou du moins que celle-ci nous les réveille, pour qu'il y ait du pathétique.

Proprement et positivement parlant, ces idées ne sont pas susceptibles d'être représentées. Or, comment l'art peut-il représenter, sans recourir à des moyens surnaturels, quelque chose qui est au-dessus de la nature? Là est le problème. C'est lorsque, d'un côté, toutes les parties soumises à la seule nature, et dont la volonté ne peut disposer, ou du moins ne peut disposer en certaines circonstances, expriment la souffrance ; et que, d'un autre côté, toutes les parties qui sont à l'abri du pouvoir aveugle de l'instinct, et qui n'obéissent pas nécessairement aux lois naturelles, ne portent aucune trace de souffrance, ou du moins, n'en montrent qu'une légère, et paraissent ainsi jouir d'un certain degré de liberté. Dans cette discordance entre les traits empreints sur la nature animale par la loi de la nécessité, et ceux qui sont déterminés par la spontanéité de l'esprit, l'on reconnaît la présence du principe supérieur, capable de limiter les effets de la nature, et, par cela même, se manifestant comme indépendant d'elle. La partie purement animale obéit à la loi naturelle; il est donc naturel que l'affection la subjugue. C'est sur elle que s'exerce toute la force de la souffrance. Elle sert en quelque sorte de mesure pour apprécier le degré de résistance ; car on ne peut juger de la force de résistance ou de la puissance morale de l'homme, que d'après la force de l'attaque. Plus l'affection se montre décidée et violente dans le *domaine de l'animalité*, sans toutefois pouvoir exercer le même pouvoir dans le *domaine de l'humanité*, plus cette dernière se reconnaît. Plus se manifestera l'autonomie morale, plus la représentation sera pathétique, et plus le pathétique sera sublime. » — (C. B.)

réalité. Si Shakspeare se contentait de pleurer pendant que Voltaire paraît pleurer, Shakspeare serait un mauvais poëte.

Le sentiment pathétique doit donc, pour être ainsi que l'art idéal l'exige, réel et vivant, se développer dans la représentation comme le propre d'une intelligence riche et complète, ce qui nous conduit à l'étude spéciale des *caractères*.

IV. — Des Caractères.

1° L'intérêt que nous prenons à un caractère vient d'abord de ce que nous le voyons développer en lui-même tout un ensemble de qualités diverses, et néanmoins, malgré cette multiplicité conserver son individualité propre. Si, au contraire, il n'est plus représenté comme une nature complète et en même temps personnelle, mais abstraitement absorbée par une seule passion, alors il apparaît ou comme pervers, ou comme faible et impuissant.

Dans Homère, par exemple, chaque personnage principal est un ensemble vivant et complet de qualités qui sont autant de traits par lesquels se dessine son caractère. Achille est le plus jeune héros, mais sa force juvénile ne manque d'aucune des qualités humaines, et Homère nous développe cette riche multiplicité dans les situations les plus diverses. Achille aime sa mère Thétis, il pleure au sujet de Briséis qui lui a été enlevée, et son honneur blessé l'entraine dans une querelle avec Agamemnon, querelle qui devient le point de départ de tous les événements de l'Iliade. En outre, il est l'ami fidèle de Patrocle et d'Antiloque ; en même temps c'est le jeune homme au caractère bouillant et emporté, léger

à la course, brave, mais plein de respect pour la vieillesse. Le fidèle Phénix son serviteur et son confident est couché à ses pieds. Dans les funérailles de Patrocle, il témoigne au vieux Nestor la plus haute vénération, et lui rend les plus grands honneurs. De même, Achille se montre irritable et facile à s'enflammer ; dévoré de la soif de la vengeance, il pousse la cruauté envers l'ennemi jusqu'à la férocité, lorsqu'il attache le cadavre d'Hector à son char, et le traîne trois fois dans sa course autour des murs de Troie. Et cependant il s'apaise lorsque le vieux Priam vient le trouver sous sa tente. Il se souvient alors de son vieux père, et tend au monarque qui pleure la main qui lui a tué son fils. En voyant Achille, on peut dire : « Voilà un homme ! ». Les différentes faces de la noble nature humaine se développent avec toute leur richesse dans ce seul individu. Il en est de même des autres caractères homériques. Ulysse, Diomède, Ajax, Agamemnon, Hector, Andromaque. Chacun d'eux est un tout complet, un monde en soi ; chacun d'eux est un homme vivant, et non pas une sorte d'abstraction allégorique ou la personnification de quelque trait particulier de caractère. Quelles froides et pâles individualités sont auprès d'eux, malgré leur énergie : les Sigfried, les Hagen de Troy, etc.

Une pareille multiplicité peut seule donner de la *vitalité* au caractère, mais tous ces éléments doivent apparaître comme réunis et fondus ensemble de manière à former un sujet un, et non pas éparpillés ou se jouant au hasard, et affectant simplement une foule de ten-

dances diverses; il en serait alors comme des enfants qui se font un jouet momentané de tout ce qui leur tombe sous la main, et sont cependant privés de caractère. Le caractère doit non-seulement pénétrer dans la partie la plus variée du cœur humain, y résider, s'en laisser remplir, mais, en outre, conserver, au milieu de cet ensemble d'intérêts, de desseins, de qualités, de particularités diverses, sa personnalité concentrée en elle-même et incapable de se démentir.

Mais le genre de poésie le plus propre à la représentation de ces caractères complets est la poésie épique; la *poésie dramatique* l'est moins.

2° Ici l'action, d'ailleurs, dans le conflit et la réaction qu'elle entraîne, exige que les caractères se resserrent et prennent une forme *déterminée*. Aussi les personnages dramatiques sont en grande partie des natures plus simples que les héros épiques. Le caractère alors devient déterminé : un sentiment particulier forme son trait saillant, et marque au personnage un but fixe, auquel se rapportent toutes ses résolutions et toutes ses actions. Si, cependant, on pousse la simplicité au point de faire en quelque sorte le vide dans l'âme, pour n'y laisser que la forme abstraite d'un sentiment déterminé, comme l'amour, l'honneur, etc.; alors toute vitalité, toute personnalité véritable est perdue. La représentation devient froide, sèche et pauvre.

Ainsi, dans la détermination du caractère, un élément principal doit apparaître comme dominant, mais en même temps ne pas exclure la fécondité et la vitalité;

de sorte que le champ soit laissé libre à l'individu pour s'exercer dans plusieurs sens, pour s'engager dans des situations nombreuses et variées, et pour développer la richesse d'une nature intérieure féconde et cultivée, dans une foule de manifestations diverses. Les personnages de Sophocle nous présentent cette haute vitalité, malgré la simplicité du sentiment qui les anime. On peut les comparer, dans la perfection de leur beauté plastique, aux créations de la sculpture. Car la sculpture peut aussi, en conservant au caractère son côté original et déterminé, l'exprimer dans la multiplicité de ses éléments. En opposition avec la passion principale qui éclate au dehors et qui se concentre avec toute son énergie sur un seul point, elle représente, il est vrai, dans son calme et son silence, la puissante neutralité qui maintient dans leur repos toutes les forces intérieures. Mais cette inaltérable unité ne se borne pas à une détermination simple ; elle laisse voir dans sa beauté les points où toutes ces forces ne demandent qu'à éclore et manifestent la possibilité de se déployer librement dans toutes les directions. Nous remarquons dans les belles représentations de la sculpture quelque chose de calme et de profond, qui annonce le pouvoir de développer toutes les forces que le sujet renferme en lui-même. On doit exiger de la poésie plus que de la sculpture ; elle doit représenter la *multiplicité* intérieure du caractère, et c'est ce qu'ont toujours fait les grands poëtes. C'est ainsi, par exemple, que *Roméo* et *Juliette* nous sont représentés par Shakspeare. L'amour est leur

passion dominante ; mais ils développent, dans les diverses situations où ils sont placés et dans leurs rapports avec les différents personnages de la pièce, une foule d'autres sentiments et de qualités qui révèlent la richesse inépuisable de leur caractère. Celui-ci, néanmoins, est tout entier pénétré par un seul sentiment, la force d'un amour qui lui sert de support et de base, et qui apparaît ainsi, profond et vaste comme une mer sans limites. De sorte que Juliette peut dire avec raison : « Plus je donne, plus je possède. » Il y a, en effet, l'infini des deux côtés. Au point de vue du raisonnement, une pareille diversité, malgré la domination d'un élément unique, peut paraître une inconséquence. Ainsi Achille, dans son noble caractère héroïque, dont la force juvénile constitue le trait principal, montre à l'egard d'un père et d'un ami un cœur doux et tendre. On demandera comment il est possible que, pour assouvir sa soif cruelle de vengeance, il traîne Hector autour des murs de Troie. Aux yeux de la raison, qui saisit les choses dans leur nature complète, c'est-à-dire vivante et réelle, cette inconséquence est le conséquent, le vrai lui-même. Car l'homme est précisément ainsi fait, que non-seulement il porte en lui la contradiction qui éclate partout dans ce monde, mais la supporte et reste en cela égal et fidèle à lui-même.

3° Mais le caractère n'en doit pas moins identifier avec sa propre personnalité l'idée particulière qu'il représente. Il doit être quelque chose de déterminé et trouver, dans cette détermination même, la force et la *fixité*

d'un sentiment qui ne se dément jamais. Si l'homme n'est pas de cette façon identique à lui-même, la multiplicité de qualités qui le composent perd son sens et n'a plus d'idée. Conserver son unité avec soi-même, c'est précisément, dans l'art, l'élément infini et divin de l'individualité. Sous ce rapport, la *fermeté* et la décision constituent un point important pour la représentation du caractère.

Nous devons signaler plusieurs productions de l'art moderne qui pèchent contre ce principe.

Dans le *Cid de Corneille*, la collision de l'amour et de l'honneur forme un nœud brillant. De ces deux passions, séparées et mises en présence, doivent sortir des conflits nombreux ; mais si elles sont placées dans un seul et même individu simplement pour produire un combat intérieur, cela peut fournir matière, il est vrai, à une séduisante rhétorique et à des monologues pleins d'effet. Néanmoins ce désaccord dans l'âme d'un même personnage qui se trouve successivement jeté de l'abstraction de l'honneur dans celle de l'amour, et qui passe alternativement de l'un à l'autre de ces deux sentiments, est contraire en soi à la décision et à l'unité du caractère (1).

Il est un défaut plus incompatible encore avec l'énergie et la résolution du caractère. C'est lorsqu'un personnage principal, dont l'âme est travaillée intérieurement par une passion puissante, se laisse déterminer

(1) Nous croyons l'exemple mal choisi, mais le principe reste vrai. — C. B.

par une figure d'un rang subalterne, et peut renvoyer ainsi à un autre la faute qui lui est propre. C'est ainsi, par exemple, que la *Phèdre de Racine* se laisse persuader par *OEnone* (1). Un véritable caractère agit par lui-même, et ne permet pas à autrui de regarder ainsi au fond de sa conscience, encore moins de prendre une résolution à sa place. En outre, s'il a réellement agi par lui-même, il doit aussi prendre sur lui la responsabilité de ses actes et la garder.

Un autre manque de consistance dans le caractère se fait remarquer principalement dans les nouvelles productions, qui ont signalé le règne trop long du sentimentalisme en Allemagne.

L'exemple le plus célèbre qui se présente ici naturellement, est *Werther*. Werther, est une âme profondément malade, sans force pour s'élever au-dessus de la violence de son amour. Ce qui le rend intéressant, c'est la beauté des sentiments qu'il exprime avec tant de passion, c'est la sympathie par laquelle cet esprit, à la fois cultivé et faible, s'unit avec la nature. Ce genre de mollesse prit plus tard d'autres formes à mesure que cette concentration de l'individu en lui-même, dans laquelle il se laisse absorber tout entier, fit tous les jours plus de progrès. On peut placer ici, par exemple, la beauté empreinte d'une félicité divine que représente *Jacobi* dans son *Woldemar*. Ce roman nous montre l'âme arrivée à ce degré d'élévation et de sainteté où

(1) Même remarque que pour l'exemple précédent. — C. B.

elle craint de se souiller par le contact du monde réel, et cache son impuissance à supporter les travaux et les devoirs de la vie sous les dehors d'une supériorité qui les lui fait rejeter loin d'elle, comme quelque chose d'indigne et de vulgaire. Mais ce détachement des choses terrestres ne prouve qu'un défaut de courage.

La faiblesse et le vide d'un caractère sans étoffe et sans consistance se trahit encore d'une autre manière, lorsque, par une sorte d'*hypostase*, les sentiments qu'inspire à l'individu cette croyance en sa propre sainteté, qui l'élève au-dessus de tous les êtres, vient à se réaliser dans une imagination malade sous la forme de puissances surnaturelles, ayant une existence propre et indépendante. Ici vient se placer tout ce qui appartient à la magie et au magnétisme, les démons, les spectres, les apparitions et le somnambulisme. Les puissances occultes doivent être bannies du domaine de l'art; car en lui il n'y a rien d'obscur, tout est clair et transparent. Dans tous ces phénomènes extraordinaires, il n'est question que de la maladie de l'esprit; la poésie se perd dans le nébuleux, se joue dans le vague et le vide. Le caractère véritablement idéal n'a rien de surnaturel et de visionnaire. Il renferme en lui-même les véritables intérêts de la nature humaine, où il puise sa force et sa constance, et qui est la véritable source de ses sentiments et de ses émotions.

On cite les tragédies de Shakspeare; mais Shakspeare au contraire se distingue par la force de décision et l'énergie de volonté qu'il donne à ses personnages, même

lorsque leur grandeur n'est qu'apparente et qu'ils poursuivent un but mauvais. *Hamlet*, il est vrai, est indécis, mais ce n'est pas sur ce qu'il doit faire, c'est sur les moyens qu'il doit employer. Cependant on se représente encore maintenaut les personnages de Shakspeare comme des êtres adonnés aux visions de fantômes et de spectres, et l'on s'imagine que la nullité ou la faiblesse d'un esprit chancelant, qui ne sait maîtriser ses pensées, doit être en soi quelque chose de bien intéressant. Mais on oublie que l'idéal, c'est l'idée éternelle réalisée. Or, l'homme ne peut la réaliser que comme personne libre, c'est-à-dire en déployant toute l'énergie et la constance du caractère.

Du Théâtre considéré comme institution morale (par SCHILLER) (1).

Un goût irrésistible et universel pour le nouveau et le merveilleux, et l'attrait d'une situation passionnée ont donné naissance au théâtre. Épuisé par les travaux de l'esprit, fatigué par les occupations monotones et souvent accablantes de la vie, et rassasié des plaisirs des sens, l'homme devait sentir dans son intérieur un vide contraire à son instinct d'activité. Aussi incapable de demeurer plus longtemps à l'état purement animal, que de continuer les travaux plus subtils de l'esprit, notre nature aspirait à un état moyen, qui réunît les deux extrêmes contraires, qui convertît la tension en harmonie, et qui facilitât la transition réciproque d'une situation à l'autre. Or, tous ces avantages se trouvent en général dans la disposition esthétique ou dans le sentiment du beau.

Mais, comme le premier soin d'un sage législateur doit être de choisir entre deux effets celui qui a le plus d'é-

(1) Nous croyons faire plaisir au lecteur en ajoutant à ces extraits de Hegel, un morceau de *Schiller* sur l'influence morale du théâtre. Cet éloquent plaidoyer, en faveur de l'art dramatique, peut être considéré comme la réponse à la lettre de Rousseau sur les *Spectacles*. Nous nous servons de la traduction de M. Wege avec quelques corrections. — C. B.

tendue, il ne se contentera pas de désarmer les penchants de sa nation, mais il cherchera encore à s'en emparer pour atteindre un but plus élevé, et les convertir en autant de sources de bonheur. C'est ainsi qu'il choisira le théâtre qui ouvre une sphère infinie à l'esprit avide d'activité, qui alimente toutes les forces de l'âme sans en fatiguer aucune, et qui joint le plus noble des divertissements à la culture de l'esprit et du cœur.

Celui qui, le premier, a fait la remarque que la religion est la plus forte colonne d'un gouvernement, que, sans elle, les lois elles-mêmes perdaient leur force, a, peut-être sans y penser, plaidé la cause du théâtre ; car cette insuffisance et cette nature précaire et vacillante des lois civiles qui rendent la religion nécessaire à l'État, sont précisément aussi ce qui détermine l'influence morale du théâtre. Les lois, a-t-il voulu dire, ne roulent que sur des devoirs négatifs ; la religion étend ses prétentions sur les actions positives. Les lois ne font qu'empêcher des actions qui rompraient les liens de la société ; la religion en commande qui les raffermissent. Les lois règnent sur les actes manifestes de la volonté, les faits seuls leur sont soumis ; la religion porte sa juridiction jusque dans les replis les plus secrets du cœur, et descend à la source même de la pensée. Quel renfort pour la religion et la loi si toutes les deux elles se coalisaient avec le théâtre, où il y a vision directe, présence vivante, où le crime et la vertu, le bonheur et le malheur, la folie et la sagesse passent devant nos yeux sous une forme vraie et intelligible. Ici la Providence résout

les énigmes et déroule le plan du destin ; dans les tourments des passions, le cœur avoue ses mouvements les plus secrets; tous les masques tombent, tout fard disparaît. Ici la Vérité tient ses assises, inflexible comme Rhadamante.

La juridiction du théâtre commence aux confins du domaine des lois civiles. Lorsque la justice est éblouie par l'or du corrupteur, ou lorsqu'elle est à la solde des passions ; lorsque l'audace des grands se rit de son impuissance, ou lorsque la crainte retient le bras des magistrats, le théâtre s'empare du glaive et de la balance, et traîne les vices devant son tribunal redoutable. Tout le domaine de l'imagination et de l'histoire, le passé et le présent sont à sa disposition. La voix toute-puissante de la poésie évoque les audacieux criminels depuis longtemps ensevelis dans la poussière des tombeaux, et leur fait recommencer une vie coupable, effroyable instruction pour la postérité. Ceux qui furent le fléau de leur siècle passent devant nos yeux, impuissants comme l'ombre, et nous maudissons leur mémoire avec terreur et volupté. Quand la morale n'est plus enseignée, quand la religion ne trouve plus de croyance, quand nulle loi n'existe plus, Médée épouvante encore nos yeux, lorsque d'un pas chancelant elle descend les marches du palais où elle a égorgé ses enfants.

Des frissons salutaires glaceront le cœur de l'homme, et chacun bénira en secret la pureté de sa conscience, quand il verra lady Macbeth, la terrible somnambule, laver ses mains, et appeler à elle tous les parfums de l'A-

rabie pour dissiper l'affreuse odeur de meurtre qui la poursuit. Comme une représentation visible produit un effet plus puissant que la lettre écrite et le froid récit, de même l'effet de la scène est plus profond et plus durable que celui de la morale et des lois.

Dans les cas que je viens de citer, le théâtre ne fait que seconder la justice sociale, mais un champ plus vaste lui est ouvert. C'est lui qui punit mille vices que la justice sociale n'atteint pas; c'est lui qui recommande mille vertus dont la loi ne parle point. Ici il est l'allié de la sagesse et de la religion. C'est à cette source pure qu'il puise ses doctrines; c'est là qu'il prend ses modèles, tout en revêtant le sévère devoir d'une belle et gracieuse enveloppe. Quelles nobles sensations, quelles louables résolutions, quelles passions généreuses ne fait-il pas naître dans notre âme ? Quels exemples divins ne présente-t-il pas à l'émulation? Quand le bon Auguste, grand comme ses dieux, tend la main au perfide Cinna, qui attend son arrêt de mort; quand il lui dit : *soyons amis, Cinna!* quel spectateur, en ce moment, ne tendrait volontiers la main à son plus cruel ennemi, pour ressembler au magnanime Romain? — Quand Franz de Sickingen (1), qui est parti pour châtier un despote et combattre pour des droits étrangers, tourne tout-à-coup ses regards en arrière et voit monter la fumée du château dans lequel sa famille reste exposée et sans défense; quand néanmoins il continue son chemin, parce qu'il est lié par sa promesse, — combien alors

(1) Personnage d'une tragédie de Gœthe.

l'homme me paraît grand, et combien me paraît petit et méprisable cet invincible destin tant redouté! Si le miroir de la scène nous présente la vertu dans toute son amabilité, il nous montre aussi le vice dans toute sa laideur. Quand, au milieu de la nuit et des orages, l'infortuné roi Lear, tombé en enfance, frappe en vain à la porte de ses filles, arrache ses cheveux blancs et les jette aux vents, racontant aux éléments soulevés la conduite dénaturée de sa Régane; quand enfin il exhale sa violente douleur en ces paroles: *moi, qui vous donnai tout!...* Oh! qu'alors l'ingratitude nous paraît hideuse; avec quelle solennité ne promettons-nous pas d'aimer et de vénérer les auteurs de nos jours!

Mais la juridiction du théâtre s'étend encore plus loin, elle s'occupe de notre perfectionnement, là encore où la religion et les lois croient au-dessous de leur dignité de se mêler des sensations humaines. Les folies troublent bien autant la société que les vices et les crimes. Une expérience aussi vieille que le monde nous apprend que, dans le tissu des choses humaines, les poids les plus pesants sont souvent suspendus aux fils les plus minces, et que, si nous remontons à la source des actions, nous avons à sourire dix fois pour une que nous aurons à nous effrayer. Chaque jour ajouté à mon âge diminue ma liste des scélérats et augmente celle des sots et des fous. Si toutes les fautes de l'un des deux sexes découlent d'une même source, si tous les épouvantables vices qui l'ont corrompue ne sont que des formes variées, des degrés plus saillants d'une faiblesse qui finit par nous faire

rire et se faire aimer, pourquoi la nature n'aurait-elle pas suivi les mêmes voies dans l'autre sexe?

Le seul secret pour garantir l'homme du pervertissement est de défendre son cœur contre la faiblesse.

En cela le théâtre lui est d'un grand secours. C'est lui qui présente le miroir à la classe nombreuse des fous et jette un ridicule salutaire sur les mille formes de leur folie. Les effets que nous lui avons vu produire par l'émotion et la terreur, il les obtient ici, peut-être avec plus de promptitude et plus infailliblement, par la plaisanterie et la satire. Si nous voulions juger la tragédie et la *comédie* d'après la somme des effets produits, peut-être l'expérience accorderait-elle la préférence à la dernière. La dérision et le mépris blessent bien plus cruellement l'orgueil des hommes que l'exécration ne tourmente leur conscience. La poltronerie nous fait éviter l'aspect du terrible, mais elle nous livre aux traits de la satire. Les lois et la conscience nous mettent souvent à l'abri des crimes et des vices; mais pour nous mettre à l'abri de la dérision, il faut un tact plus délicat et tout à fait particulier, qui ne s'exerce nulle part mieux qu'au théâtre. Nous pouvons encore autoriser un ami à attaquer nos mœurs et notre cœur, quand nous avons de la peine à lui pardonner un seul sarcasme. Nos méfaits souffrent un surveillant, même un juge, tandis que nos sottises souffrent à peine un témoin. Le théâtre seul peut se moquer de nos faiblesses, parce qu'il ménage notre amour-propre et n'appelle pas par son nom le fou qu'il châtie. Nous ne rougissons pas en voyant se refléter

notre image dans son miroir, et nous lui rendons grâce de la douceur de ses corrections.

Le théâtre, plus qu'aucune autre institution publique, est une école de sagesse pratique, un guide à travers la vie sociale, une clé sûre pour les avenues les plus secrètes de l'âme.

Je conviens que l'égoïsme et l'endurcissement de la conscience font souvent manquer les meilleurs effets de la scène, que mille vices osent encore affronter son miroir, que souvent les plus beaux sentiments retombent stériles du cœur glacé du spectateur. Je pense que l'Harpagon de Molière n'a pas converti un seul usurier; que le suicide de Beverley a détourné peu de ses confrères de l'abominable fureur du jeu; que la déplorable histoire de Charles Moor n'a pas rendu les routes plus sûres. Mais si nous contestons ces grands effets à la scène, si nous sommes même assez injustes pour les nier tous, quelle immense influence ne lui reste-t-il pas encore! Si la scène n'a détruit ni n'a diminué la somme des vices, du moins ne nous les a-t-elle pas fait connaître? Ne sommes-nous pas obligés de vivre avec ces scélérats, avec ces fous, avec ces sots? Il faut les éviter ou les affronter, il faut les déjouer ou devenir leur proie. Le théâtre nous ayant appris à les connaître et à nous mettre en garde contre eux, ils ne peuvent plus nous surprendre; car nous connaissons leurs trames. C'est lui qui arracha le masque de l'hypocrisie et dévoila les prestiges dont l'astuce et l'intrigue nous entouraient. C'est lui qui tira la supercherie et la perfidie de leurs laby-

rinthes tortueux et fit voir au grand jour leurs faces hideuses. Peut-être que Sara mourante n'a jamais effrayé aucun libertin, que les tableaux de la séduction punie n'ont jamais affaibli les feux impurs d'un suborneur; peut-être même qu'une actrice intrigante cherche sérieusement à empêcher de semblables effets; mais qu'importe! Il suffit que l'innocence confiante connaisse désormais les lacs dont le séducteur l'entoure; il suffit que le théâtre lui ait appris à se méfier des serments et à fuir les adulations.

Le théâtre appelle notre attention non-seulement sur les hommes et sur leurs différents caractères, mais encore sur leurs *destinées*, et il nous apprend le grand art de nous y soumettre. Dans le drame de notre vie, le *hasard* et la *volonté* jouent un rôle également important. Nous dirigeons la dernière, mais il faut nous soumettre en aveugle au premier, heureux si un destin inévitable nous trouve au moins armés de quelque énergie, si notre courage et notre expérience se sont déjà exercés en pareilles circonstances, si notre cœur est déjà affermi contre le coup qui va le frapper! Le théâtre nous présente une scène variée des souffrances humaines. Il nous enveloppe artificiellement dans des malheurs étrangers, et nous dédommage d'une peine momentanée par des larmes délicieuses, par un accroissement de courage et d'expérience. A l'aide du poëte dramatique, nous suivons Ariane délaissée dans l'île qui retentit de ses plaintes, nous descendons dans la tour d'Ugolin, nous montons sur l'effroyable échafaud et nous assistons à

l'heure solennelle de la mort. Là nous entendons la nature surprise affirmer hautement ce que notre âme éprouvait dans de vagues pressentiments. Sous les voûtes du Tower, la faveur de sa reine abandonne le favori abusé. Au moment où les terreurs de la mort s'approchent du parricide, François Moor voit s'écrouler l'échafaudage de ses perfides sophismes. L'éternité renvoie un mort pour dévoiler un secret qu'aucune âme vivante ne pouvait connaître, et le scélérat se voit expulsé du dernier refuge sur lequel il fondait sa sécurité; car les tombeaux mêmes témoignent contre lui.

Le théâtre nous rend plus justes envers les malheureux et nous apprend à les juger avec plus d'indulgence; car ce n'est qu'après avoir mesuré toute la profondeur de leurs maux que nous avons le droit de prononcer. Nul crime n'est sans doute plus avilissant que le vol; mais lorsque nous nous perdons au milieu des circonstances pressantes qui portaient Edward Ruhrberg à cet acte criminel, pouvons-nous les condamner sans verser une larme de compassion? Le suicide est universellement réprouvé comme un forfait téméraire; mais lorsque, effrayée des menaces d'un père en courroux, poussée par l'amour et la sombre idée du cloître, Marianne (1) vide la coupe fatale, qui osera condamner cette victime d'un préjugé détestable? L'humanité et la tolérance commencent à devenir l'esprit dominant de notre siècle. Leurs rayons ont pénétré jusque dans les

(1) Héroïne de la tragédie de Schiller : *Intrigue et Amour.*

tribunaux, et, ce qui plus est, jusque dans les cœurs de nos princes. Quelle part n'a pas eue le théâtre dans cette œuvre divine! N'est-ce pas lui qui fait connaître l'homme à l'homme, et qui découvre les mouvements secrets qui lui donnent l'impulsion?

Une classe remarquable d'hommes, plus qu'aucune autre, doit être reconnaisante envers le théâtre. Là seulement, les grands de ce monde entendent ce qu'ils n'entendaient que rarement ou jamais : la vérité. Là seulement ils voient ce que leurs yeux ne voyaient pas, l'homme.

Telle est la grandeur et la variété du mérite d'un bon théâtre pour la culture morale de l'homme. Il n'est pas moins précieux pour le développement total de son intelligence, et c'est précisément dans cette sphère supérieure que le penseur profond et l'ardent patriote savent en tirer le plus grand avantage.

Parcourant d'un coup d'œil la race humaine, comparant ensemble les nations et les siècles, ils remarquent que la grande masse du peuple traîne servilement la chaîne des préjugés et des opinions qui s'opposent éternellement à son bonheur, que les rayons purs de la vérité n'éclairent que quelques têtes isolées, qui, peut-être, ont acheté ce petit avantage au prix d'une vie entière. Or, quel est le moyen dont un sage législateur doit se servir pour faire participer la nation à la lumière céleste?

Le théâtre est le canal par lequel la lumière de la sa-

gesse découle de la partie pensante de la société, pour se répandre dans toutes les autres classes; c'est par là que leur viennent des idées plus justes, des principes et des sentiments plus épurés, qui dissipent successivement les brouillards de la barbarie et de la sombre superstition, et chassent les ténèbres devant l'éclat triomphant de la vérité. Parmi tant de nobles fruits d'un bon théâtre, je n'en veux citer que deux. Depuis peu de temps, la tolérance religieuse n'est-elle pas devenue presque universelle? Avant que *Nathan le Juif* et Saladin le Sarrasin nous confondissent, en proclamant cette doctrine divine que la résignation en Dieu ne dépend en rien de nos opinions sur Dieu; avant que Joseph II combattît l'hydre affreuse de la haine pieuse, le théâtre avait déjà semé les germes de l'humanité et de la tolérance; les tableaux effrayants de la fureur des prêtres payens nous avaient appris à détester le fanatisme. C'est après s'être reconnu dans ce terrible miroir que le christianisme se lava de ses souillures. Le théâtre pourrait combattre avec autant de succès les erreurs de l'éducation; mais nous n'avons point encore de pièce qui se soit chargée de cette tâche. Rien n'a plus d'influence sur le bonheur de la société que l'éducation de la jeunesse, et cependant rien n'est plus livré au hasard et abandonné à l'erreur et à la frivolité. Le théâtre seul pourrait nous arracher à notre insouciance, en nous mettant sous les yeux les victimes d'une éducation négligée. Ici nos pères pourraient apprendre à abandonner des maximes routinières, nos mères, à nous aimer plus raisonnablement.

Souvent de fausses idées égarent le cœur du meilleur précepteur, plus dangereuses encore si elles ont le prestige de la méthode, si elles entrent dans les établissements d'instruction pnblique pour perdre systématiquement la tendre jeunesse.

D'habiles administrateurs pourraient encore, par le moyen du théâtre, rectifier l'opinion de la nation sur le gouvernement et sur son chef. Le pouvoir législatif parlerait ici aux citoyens par des symboles auxiliaires, se défendrait de leurs plaintes avant qu'elles fussent portées, et préviendrait leur défiance sans qu'il y parût. L'industrie et l'esprit d'invention même s'animeraient devant la scène, si les poëtes croyaient qu'il vaut la peine d'être patriotes, et si les gouvernements daignaient les écouter.

Je ne passerai pas sous silence la grande influence qu'un bon théâtre exercerait sur l'*esprit national*. J'appelle esprit national l'analogie et l'accord des opinions et des goûts d'une nation, à l'égard d'objets dont une autre nation a une opinion et un sentiment différents. Le théâtre peut seul augmenter et fortifier cet accord, parce qu'il parcourt tout le domaine des connaissances humaines, épuise toutes les situations de la vie, et porte son flambeau jusque dans les replis les plus secrets du cœur, parce qu'il embrasse toutes les classes de la société, et qu'il prend la route la plus frayée pour arriver à l'intelligence et au cœur. Si toutes nos pièces avaient un seul but principal; si nos poëtes voulaient s'entendre

et se coaliser pour l'atteindre; si un choix scrupuleux précédait leurs travaux; s'ils ne vouaient leurs talents qu'à des objets nationaux; — en un mot, si nous avions un *théâtre national*, nous ne tarderions pas à devenir une *nation*. Qu'est-ce qui donnait une si grande force de cohésion à la Grèce? Qu'est-ce qui attirait si puissamment le peuple au théâtre? rien autre chose que le sujet patriotique de leurs pièces, l'esprit grec, l'intérêt souverain de la patrie et de l'humanité qu'elles respiraient.

Tout ce qu'on a voulu prouver jusqu'ici en faveur du théâtre, relativement à son influence salutaire sur les mœurs et la propagation des lumières, a été sujet à controverse; tandis que ses ennemis mêmes se réunissent pour le déclarer la meilleure des inventions du luxe et lui accorder la préférence sur tous les amusements de la société. Dans cette sphère, à la vérité peu apparente, le théâtre est encore d'une utilité plus grande qu'on ne le croirait.

La nature humaine ne résiste pas au fardeau continuel des occupations sérieuses, et l'attrait des plaisirs sensuels disparaît aussitôt qu'ils sont satisfaits. Rassasié de jouissances physiques, fatigué de longs efforts, aiguillonné par son éternel instinct d'activité, l'homme éprouve le besoin de plaisirs plus exquis et il se jette dans un tourbillon de dissipations désordonnées qui accélèrent sa ruine et troublent la société. Des plaisirs bachiques, des jeux ruineux, mille frénésies qu'enfante l'oisiveté, sont

inévitables, si le législateur ne sait pas diriger cette tendance du peuple. L'homme public court risque d'expier par l'abominable spleen son dévouement au bien général ; l'homme de lettres s'expose à devenir un pédant ennuyeux et le peuple est en danger de tomber dans l'état de la brute. Le théâtre est l'institution qui écarte tous ces dangers; il joint le plaisir à l'instruction, le repos aux efforts, l'amusement à la culture de l'esprit; il ne tend point une force de l'âme au préjudice de l'autre et n'accorde point le plaisir au détriment de l'ensemble. Lorsque les chagrins rongent notre cœur et qu'une humeur sombre empoisonne notre solitude ; lorsque le monde et les affaires nous répugnent ; lorsque mille fardeaux nous accablent et menacent de paralyser l'activité de notre âme, la toile se lève et les rêves d'un monde fictif nous font oublier le monde réel. Nous nous sentons rendus à nous-mêmes, nos sensations se raniment, des passions salutaires nous agitent et donnent un nouvel essor à la circulation du sang engourdie. Le malheureux, en versant des larmes sur des peines étrangères, oublie les siennes propres ; l'homme heureux revient de son ivresse et la sécurité conçoit des craintes. Le sybarite sentimental retrempe son âme, le farouche barbare commence à sentir pour la première fois. — Et enfin, quel triomphe pour toi, ô nature tant de fois foulée aux pieds et tant de fois relevée ! Quel triomphe de voir des hommes de toutes les classes, de tous les pays, dégagés de la chaîne des convenances et de la mode, enlevés à l'oppression du destin, et devenus

frères par la toute-puissance de la sympathie, se fondre de nouveau en une seule famille, s'oublier eux-mêmes et le monde entier et se rapprocher de leur origine céleste ! Chaque spectateur partage le ravissement de tous, et reflété par mille regards, ce ravissement revient avec plus de force et d'éclat dans son cœur, qui n'est alors rempli que d'un seul sentiment, celui d'être homme.

EXAMEN

DE LA

POÉTIQUE DE HEGEL

EXAMEN

DE LA

POÉTIQUE DE HEGEL.

De la Poésie en général.

I. De l'art et de la poésie en général. — II. Rapports de la poésie avec les autres arts. — III. Ses caractères propres et qui la distinguent de la prose. — IV. Ses rapports avec l'histoire et avec l'éloquence. — V. Des qualités du poëte. — VI. Du langage poétique. — VII. De la versification. — VIII. Des deux systèmes de versification, rhythmique et rimée.

Si nous nous abstenons de parler ici de la métaphysique de Hegel, ce n'est pas qu'elle n'ait rien à réclamer dans sa manière d'envisager l'art et la poésie. Le prétendre serait, pour les juges compétents, nier l'évidence et faire injure à un aussi grand esprit. Mais cette influence, selon nous, est peu sensible ; et quoi qu'on puisse préjuger, elle n'est ni mauvaise, ni dangereuse. Aristote aussi a été accusé de matérialisme sinon de panthéisme ; sa poétique est-elle moins une œuvre de bon sens et de raison ? n'a-t-il pas porté dans ces matières délicates, la sagacité de son esprit et le coup d'œil de son génie universel ? La poétique de Hegel demande à être jugée de même. Que ses idées sur l'art et la poésie aient une valeur indépendante de son système, c'est ce qui ressortira, nous l'espérons, de cet examen.

I. Il est impossible de déterminer la nature et les règles de la poésie, si l'on ne s'élève à la conception des principes qui servent de base à la *théorie de l'art*. L'idée même qu'on se fait de la poésie n'est com-

plète qu'autant qu'on a marqué sa place dans le système des arts, et montré ses rapports avec chacun d'eux.

Voici en résumé la pensée de Hegel, dégagée de la réfutation des opinions contraires, qui empêchent peut-être de la bien saisir.

L'*art* a pour objet de représenter *la vérité sous des formes sensibles*. Le *vrai*, c'est ce qui sous la variété extérieure des phénomènes, conserve son existence immuable et nécessaire. C'est la substance ou l'essence des choses, ce que Platon le premier appela l'*idée :* la force qui anime les êtres, la loi qui les régit, le type qu'ils réalisent, la pensée qu'ils manifestent, et qui, présente dans toutes les parties de l'univers, y entretient partout l'ordre, la vie et la beauté.

Le *beau* se définit ainsi : l'*idée*, ou l'essence qui fait le fond de toute existence, et qui se manifeste dans sa *forme* ou sa partie visible ; car le beau n'est pas l'idée conçue d'une manière abstraite ; il réside dans son accord, son union intime avec la forme, et dans leur juste proportion. C'est là le vrai dans le langage de l'art. Tel est le sens de la définition platonicienne : « Le beau est la splendeur du vrai. »

Pour admettre ce principe dans sa généralité, il n'est pas nécessaire d'identifier l'esprit avec la matière, la cause avec ses effets, ni les formes du monde réel avec la substance universelle, comme le fait le panthéisme. Il suffit de rester dans la région d'un idéalisme élevé qui toutefois rapproche le réel et l'idéal au lieu de les concevoir isolés.

De cette définition du beau, comment passons-nous à celle de l'*art* et de la poésie ?

Le beau apparaît dans la nature et dans le monde réel. Mais il y est comme épars et disséminé dans une foule d'objets que les sens et l'imagination peuvent difficilement percevoir et embrasser. Il est mêlé à es particularités qui l'altèrent ou le défigurent, et nous empêchent le contempler dans sa pureté et sa perfection.

L'art a pour but de dégager le beau de ses accessoires prosaïques, d'en déposer l'idée dans des images plus transparentes et plus pures. Il produit des ouvrages où l'idée et la forme, débarrassés de leurs accidents et combinés dans une juste mesure, manifestent clairement leur accord, qui est aussi leur essence. Par là, il satisfait au besoin le plus élevé de l'esprit, celui de l'*idéal* dont la contemplation élève l'âme, et l'affranchit du sentiment de ses misères présentes.

L'art n'est donc pas, comme on l'a si souvent répété, une *imitation de la nature*. S'il rivalise avec elle, ce n'est pas pour la copier. Il n'a, ni son ampleur, ni sa variété ; comme elle, il ne peut produire des œuvres vivantes. Mais son objet étant uniquement de représenter des idées, en

cela il la surpasse. Il s'empare de ses formes, les arrange et les combine de la manière la plus propre à faire ressortir la pensée qu'il veut exprimer. Les idées que la nature elle-même recèle dans son sein, qu'elle manifeste vaguement, obscurément, partiellement, il les conçoit d'une façon plus nette, plus claire, plus complète. Il rassemble tous les rayons de cette lumière éparse et diffuse en un foyer unique, d'où elle se répand sur l'ensemble. Dans ses tableaux d'un cadre plus restreint, tout a sa valeur, sa place et son sens; tout concourt à un même et unique effet. Ainsi condensée dans un court espace, et dépouillée de ses accessoires superflus, la vérité apparaît plus splendide et plus belle; elle reluit d'un plus pur et plus vif éclat; elle se marie plus intimement à la forme, qui la montre et s'identifie avec elle.

Par quel *procédé* l'art parvient-il à réaliser de telles œuvres?

Par un véritable prodige qui s'accomplit dans la pensée de l'artiste. Ce n'est pas en effet par un choix habile entre les formes et les objets du monde réel que le poëte invente et compose. L'idée prend d'elle-même une forme dans son imagination. Quoique sous l'action d'une réflexion puissante, elle s'y organise et s'y développe d'une façon toute spontanée. L'œuvre d'art se produit d'un seul jet, par un acte soudain, analogue à celui de la création divine. Cette situation particulière dont le poëte ou l'artiste a conscience, où il est à la fois passif et actif, mélange de spontanéité et de réflexion, de fatalité et de liberté, c'est *l'inspiration* La faculté en jeu s'appelle l'imagination, dont le premier degré est le talent, et la puissance supérieure le génie (1).

Toutes les œuvres de l'art auxquelles manque ce cachet de création vivante, nées d'un procédé purement réfléchi, imitatif ou éclectique, sont pâles et sans vie; elles nous laissent froids ou bientôt cessent de nous plaire. Celles où manque le travail nécessaire pour polir la forme et l'approprier à l'idée, quoique vivantes ou expressives, nous choquent et blessent notre goût, ce sens délicat du beau.

La nature de l'art et de son procédé général étant définis, voyons quels sont ses *effets*.

Il importe de ne pas confondre les effets de l'art avec son objet et son but. Cette méprise a donné lieu à divers systèmes qui ont méconnu par là sa nature, et retardé sa théorie.

L'objet de l'art est de représenter le beau, de nous faire le contempler. Or la représentation du beau produit un premier effet, d'autant plus immédiat et plus sûr, qu'il est moins cherché : ce charme particulier qui s'attache à sa vue, jouissance désintéressée, délicate et pure, qui

(1) Voyez l'*Appendice sur les Facultés poétiques*.

n'a rien de commun avec le plaisir grossier des sens. En outre, comme l'œuvre d'art renferme et révèle une idée mêlée à la forme ou à l'image sensible, cette idée s'insinue dans notre âme, qui s'en pénètre et s'en nourrit. Ce spectacle qui frappe les sens, s'adresse aussi à l'esprit : il contient un enseignement. L'homme s'instruit en même temps que son imagination est captivée, et que son cœur est ému : leçon salutaire, si elle est bonne ; pernicieuse, si elle est mauvaise. Plus que les autres arts, la poésie a cette vertu de purifier l'âme et de l'instruire, ou de la corrompre. A son origine elle a été l'institutrice de l'humanité, et ce rôle elle l'a gardé. Tout ce qu'on a dit de sa haute mission morale et civilisatrice n'est pas exagéré. Mais il ne faut pas prendre ici l'effet pour le but. On a hautement raison de se préoccuper du résultat moral ; mais l'art le produit de lui-même sans y être contraint, par cela seul que l'art est pur et qu'il se conforme à ses propres lois, et comme suite naturelle de l'alliance nécessaire du beau et du bien. Néanmoins il ne doit pas distraire l'artiste de sa fin principale.— Tous les systèmes qui ont interverti cet ordre, et placé le but de l'art soit dans le *plaisir* et l'*agrément*, soit dans l'*instruction* ou le *perfectionnement moral*, ont méconnu sa nature et sa vraie destination. C'est lui ôter son indépendance et sa dignité, l'empêcher de produire même ce qu'on attend de lui, et supprimer sa condition vitale, la liberté de l'inspiration.

Ce qui vient d'être dit de l'art en général, de ses procédés et de ses effets, s'applique aussi à la *poésie*, le premier des arts.

II. Quant à la *place que la poésie occupe dans le système des arts*, et à sa prééminence sur chacun d'eux, c'est un point qu'il est facile d'établir en s'appuyant sur ce qui précède.

L'art se compose de deux éléments : l'*idée* et la *forme*. Le fond ou l'idée est le même dans tous les arts. Ceux-ci ne diffèrent que par la forme, c'est-à-dire par leurs matériaux, et leur mode d'expression.

En vertu de ce principe, la poésie occupe le premier rang parmi les arts. Elle le doit à la supériorité de son signe qui est la *parole*. Les autres arts, en effet, qui emploient la pierre, le bois, la couleur et les sons, et qui s'adressent immédiatement aux sens, sont enfermés dans la forme sensible, et plus ou moins limités par leurs matériaux.

Par le privilége, au contraire, qu'a la parole de s'adresser non directement aux sens, mais à l'imagination et à l'esprit, d'exprimer à la fois toutes les formes et toutes les idées, d'être ainsi le signe des signes, comme le signe adéquat de la pensée elle-même, elle peut représenter tous les objets du monde physique et du monde moral. Son caractère

successif lui permet, non-seulement d'embrasser tous les objets, mais de les décrire dans leur développement. A elle seule, il est donné, non-seulement d'analyser les plus secrètes pensées et tous les mouvements de l'âme, mais de reproduire une action tout entière dans son commencement, son milieu et sa fin. Par là, la poésie l'emporte sur les autres arts. Elle est l'art par excellence, qui les résume et les dépasse, l'*art universel*.

III. Si de là, nous passons aux *caractères propres de la poésie* et aux différences qui la séparent de la *prose*, nous retrouverons l'application des principes de la théorie que nous venons d'esquisser.

L'objet véritable de la poésie, c'est l'*esprit*, l'esprit dans le monde physique, comme dans le monde propre de l'activité libre et de la pensée. Rien n'intéresse l'esprit que l'esprit. Sans doute, la poésie chante les merveilles de la nature et ses grands spectacles ; elle nous fait admirer ses harmonies et les lois qui règlent le cours de ses phénomènes. Mais ce n'est pas la partie visible et matérielle des choses qu'elle nous retrace. Le poëte ne décrit pas les propriétés des êtres, à la manière du naturaliste et du savant. Ce qu'il saisit sous ces apparences et ces formes extérieures, c'est leur principe caché, la force qui les anime, leur âme vivante, la pensée qui s'y révèle, l'esprit qui s'y manifeste par ces lois et leur harmonie visible. C'est ainsi qu'il est l'interprète inspiré de la nature, qu'il nous met en communication avec l'âme mystérieuse des choses et avec l'esprit divin, partout présent, et partout sensible dans les œuvres de la création. A cette condition seule, ses descriptions nous attachent, nous frappent et nous émeuvent. Autrement elles ne servent qu'à encadrer ou à enrichir les tableaux dont la vie humaine est le but et le sujet principal.

La poésie non-seulement prête la vie aux objets inanimés, mais elle leur attribue une vie supérieure. Elle leur communique la pensée, la volonté ; elle les personnifie. Ainsi l'âme en elle-même, l'esprit ou son reflet, voilà ce qui fait le fond de ses œuvres comme de celles de l'art en général. Essentiellement spiritualiste, elle anime et spiritualise toute chose. Mais c'est surtout l'âme et le monde de l'âme qui est son objet par excellence. Elle est appelée à dévoiler les secrets les plus profonds de sa nature, à chanter ses joies et ses souffrances, à révéler les mystères de la vie et de la destinée. « Connais-toi toi-même » est aussi la devise des poëtes comme celle des sages. Elle était inscrite sur le temple du dieu des muses avant de passer dans l'école des philosophes. —

Tout cela est universellement reconnu comme vrai, et ne peut en-

courir le reproche de panthéisme. N'est-ce pas, en effet, ce qu'ont dit de tous temps les poëtes en vers et les critiques en prose? Seulement, ce qui n'était qu'une sorte de phraséologie convenue et sans cesse démentie dans la pratique ou la théorie, est ici pris à la lettre et au sérieux, nettement conçu et suivi dans toutes ses conséquences.

Mais la science, qui étudie les lois de la nature, la philosophie dont les spéculations aboutissent à l'intelligence suprême qui se révèle dans le monde, et plus encore dans l'âme humaine, son image et son reflet, n'ont-elles pas aussi l'esprit pour objet? En quoi donc la *poésie diffère-t-elle de la prose?* Ce n'est pas seulement par son antériorité, par les formes du langage artistiquement façonné. Les différences sont plus réelles : elles portent sur le fond même de la pensée, sur la manière dont elle conçoit les choses, et se les représente.

Il importe de les préciser ; car le plus souvent on ne fait que les entrevoir, et les écrivains qui ont essayé de les déterminer se sont beaucoup trop arrêtés au côté extérieur des formes du langage et de l'expression.

Les voici à peu près tels que l'auteur les présente, ou qu'elles ressortent de sa théorie :

1° Sans parler de la pensée commune qui s'attache au côté extérieur et matériel de l'existence, aux détails vulgaires que la poésie écarte avec soin, la *science* diffère de la *poésie* en ce qu'elle n'observe les objets que pour découvrir leur caractère abstrait qu'elle saisit dans sa généralité même. La poésie ne doit jamais franchir le degré qui la sépare de l'abstraction. Elle se tient dans ce milieu vivant où l'idée et la forme s'unissent en vertu d'une harmonie secrète qui constitue le beau. Ici donc les deux termes de l'existence et de la pensée, le rationnel et le sensible, restent indissolublement unis, comme l'âme et le corps tant que la vie subsiste. Le particulier et le général, le phénomène et sa loi, les effets de la cause et la cause elle-même sont conçus simultanément dans leur développement et leur actualité vivante. Quant aux rapports des choses et à leur ensemble, la science considère plutôt leur enchaînement logique et leur correspondance mutuelle d'après les catégories de la pensée. La poésie saisit leur harmonie visible, elle les embrasse dans leur unité sans qu'aucune partie puisse se détacher et s'isoler du tout. L'unité, la vie, le lien intime et caché des existences, les analogies secrètes entre les règnes de la nature, l'ordre partiel ou total, voilà l'objet de la poésie, ce qu'elle révèle dans toutes ses compositions, ce qui en fait la condition et la loi. Par là ses œuvres diffèrent essentiellement de celles de la prose.

2° La pensée prosaïque et la pensée poétique ne diffèrent pas moins par leurs procédés que par leur objet.

La science procède par réflexion et par analyse : elle décompose, sépare, distingue ; elle compare et classe les objets ; elle crée des genres et des espèces, types abstraits, unités artificielles qui représentent la collection des êtres et leurs qualités constitutives. Ainsi disparaît le lien intérieur et vivant qui les unit. Ce n'est qu'au terme de ses recherches que, faisant succéder la synthèse à l'analyse, elle essaie de ressaisir l'ordre et l'harmonie qu'elle a détruits. Mais cette synthèse, plus ou moins artificielle et abstraite, est loin de reproduire l'unité concrète de ce grand tout qui s'appelle l'univers, et des êtres qui le composent.



La poésie, au contraire, avec son caractère contemplatif et intuitif, n'abandonne jamais la vue d'ensemble qui perçoit l'harmonie des choses. En même temps, elle répugne aux procédés lents de l'observation scientifique, elle craint de s'engager dans ces voies arides. Active et laborieuse dans ses moyens d'investigation, la science est forcée de substituer à cette aperception rapide et primitive un effort qui tarit la source de l'enthousiasme. Pour se diriger, elle a recours à la méthode, art difficile à manier. — La poésie se tient aux sources fraîches et jaillissantes de la vie. Spontanée dans ses allures, ailée et légère, comme dit Platon, elle obéit au souffle de l'inspiration. Sans doute, elle doit travailler ses ouvrages avec le plus grand soin : mais chez elle, l'effort est dissimulé ; le moyen s'efface dans le résultat ; l'échafaudage disparaît, et ne laisse voir que l'œuvre dans son éclat et sa perfection. Dans les rares intervalles dont le génie seul a le secret, l'intuition semble aussi, dans la science, remplacer la réflexion ; mais c'est là une exception, et encore n'est-on jamais sûr de ne pas confondre la spéculation avec la contemplation et la synthèse *à priori* avec l'inspiration véritable. Partout donc se maintiennent les différences.

3° Aussi leur langage diffère comme leur objet et leurs procédés. Outre qu'il est abstrait dans la science et figuré dans la poésie, il n'est pas ici comme dans la science un moyen uniquement destiné à transmettre l'idée à l'esprit et à la rendre claire, un pur signe d'autant plus parfait qu'il attire moins sur lui l'attention, et ne doit pas la distraire.

Dans la poésie, ce signe ne fait qu'un avec l'idée : à ce titre, il a droit de partager l'attention et l'intérêt. Ce n'est pas un vêtement dont la pensée puisse se dépouiller à volonté pour se montrer nue : il fait corps avec elle. Aussi n'est-il pas simplement assujetti aux règles de la grammaire et aux conditions d'une diction élégante et ornée. Comme il fait partie intégrante de l'art, il est soumis aux lois du

nombre et de l'harmonie. Lui-même est une création spontanée et inspirée, intimement lié au fond qu'il exprime. Il est destiné à charmer l'oreille comme les sons de la musique auxquels il ressemble par ce côté.

Ces caractères, qui sont surtout ceux de la poésie pure et primitive, la distinguent essentiellement de la prose.

L'opposition est telle que, dans les âges de réflexion où la prose domine, il est difficile de s'arracher à ses habitudes, et de penser poétiquement. C'est le privilége de quelques hommes rares que la nature fit poëtes à leur naissance. Encore, à travers leurs conceptions les plus inspirées, apparaissent souvent les traces de la pensée commune ou scientifique, et du langage qui leur est propre. Il y a aussi des formes de civilisation plus poétiques que les autres. L'Orient et l'Occident s'opposent ainsi comme la spontanéité et la réflexion, la synthèse et l'analyse. L'Orient conçoit les choses au point de vue de l'unité : l'Europe à celui de la diversité. L'un est le monde de la poésie, l'autre celui de la pensée et de la science. La Grèce tient un heureux milieu.

Nous venons d'exposer la théorie générale de Hegel sur l'art et la poésie en particulier. Cette théorie étant aujourd'hui à peu près généralement admise, nous sommes dispensé de la discuter. Peut-être lui reprochera-t-on de manquer de nouveauté et d'originalité. Une foule d'écrivains l'ont en effet exposée dans ces derniers temps avec plus ou moins de netteté et d'éclat. Mais si elle n'est plus nouvelle, elle l'était lorsque l'auteur la développait. D'autres doctrines étaient alors en possession des esprits. Si elles lui ont cédé la place, ce n'est ni sans résistance, ni sans combat. Il n'est même pas bien sûr qu'elles aient fini leur temps, et que la critique n'ait plus rien à faire à leur égard. On a trop oublié que celle qui leur a succédé est en réalité d'une date assez récente. Il n'y a qu'à lire les ouvrages du dernier siècle, et même ceux qui ont été écrits au commencement de celui-ci : partout domine encore le principe de l'*imitation de la nature*, quoique avec force contradictions et inconséquences.

La théorie nouvelle de l'art a été préparée sans doute par tous les travaux de la philosophie moderne, par ceux même qui s'en écartent, comme ceux de Kant, de Herder, de Lessing, de Schiller; mais on peut dire qu'elle n'a été réellement formulée et proclamée que par Schelling et son école. C'est de là que, sous le nom de *Théorie de l'expression*, elle a passé dans les écrits contemporains. Si Hegel n'a pas le mérite de l'avoir émise le premier, il a celui de l'avoir développée avec rigueur et précision, et appliquée à toutes les branches de la

philosophie de l'art. Personne avant lui n'avait embrassé le système de l'art dans son ensemble et ses détails. Beaucoup d'auteurs en Allemagne avaient déjà émis sans doute des idées analogues. Mais on sent partout le vague et la faiblesse d'une doctrine qui, à peine éclose sous l'influence d'une idée philosophique, ne se rend pas compte d'elle-même et de son principe, incapable d'en mesurer l'étendué et la portée, de le suivre dans toutes ses conséquences, et d'en justifier la vérité par la fécondité des applications. Ceux qui connaissent la théorie des arts de Hegel (*Cours d'Esthétique*, t. III, IV et V) ne peuvent lui refuser ce mérite supérieur, malgré les défauts qu'on est en droit de lui reprocher.

Quant à la place que la poésie occupe dans le système des arts, et à ses rapports avec eux, ce point nous paraît traité d'une manière également supérieure.

S'il est d'abord une vérité qu'Hegel ait mise dans toute sa lumière, c'est celle-ci : Les arts ne diffèrent que par leurs matériaux et leurs moyens d'expression. Le degré de l'expression sert à mesurer leur dignité, et doit marquer leur place dans l'échelle des arts.

Ce principe, énoncé peut-être par d'autres dans sa généralité abstraite, personne n'en avait produit la démonstration en l'appliquant avec quelque développement. Or, non-seulement il sert de base à la classification des arts de Hegel, et à toute sa théorie des arts en particulier; mais il y est développé avec une ampleur, une richesse de vues, et une fécondité d'aperçus, comme avec une rigueur systématique, qu'on ne trouve pas ailleurs. Le court résumé placé dans l'Introduction ne peut justifier la dernière partie de cette assertion. Mais nous osons affirmer que la gradation entre les arts, les rapports de la poésie avec l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique, et sa supériorité sont établis avec une vigueur et une netteté qui n'ont pas été surpassées, ni peut-être même égalées dans les ouvrages plus récents, où l'on a souvent profité de toutes ces idées.

IV. A la question précédente, se rattache celle *des différences qui séparent la poésie de l'Histoire et de l'Éloquence* : sujet également traité par une foule d'auteurs entre lesquels on peut citer Aristote, Cicéron, Quintilien, Batteux, Marmontel. Plusieurs de ces différences n'ont pu échapper à leur sagacité, et ont été parfaitement senties. Mais souvent aussi le vague de l'expression n'accuse que trop celui de la pensée. Celle-ci vient-elle à se préciser, on reconnaît, à côté de beaucoup d'observations justes, des idées fausses, et des termes propres à égarer ceux qui voudraient prendre leurs préceptes à la lettre. Il nous semble

que si la précision du langage est quelque part nécessaire, c'est lorsqu'il s'agit de marquer les limites des genres, et de caractériser les œuvres de l'esprit humain. Les à peu près et les métaphores, les phrases convenues, doivent être ici sévèrement écartés. On sent alors les avantages d'une théorie philosophique, rigoureuse sans être subtile.

Si de nos jours, par exemple, on voit le roman et l'histoire se confondre sans cesse, la narration historique abandonner son caractère propre pour prendre des allures et un style qui lui conviennent assurément beaucoup moins, c'est qu'on ne s'est pas fait une idée nette de la différence qui sépare la vérité poétique et la vérité historique. D'un autre côté, on ne peut nier que notre théâtre, par le ton oratoire qui souvent y domine, n'ait donné prise aux attaques exagérées, sans doute, mais non dénuées tout à fait de vérité, des principaux critiques de l'Allemagne, et à leurs invectives contre nos plus grands poëtes. Le mot de « rhétorique française » passé chez eux en proverbe, n'est pas simplement une épigramme, il signale une tendance qui souvent devient un défaut réel. Ce défaut ne tient pas seulement à l'esprit particulier de notre nation, ni au caractère de tel ou tel de nos écrivains; il vient aussi de ce que la ligne de démarcation entre les genres n'a jamais été bien nettement tracée dans la théorie. En Allemagne, les limites sont restées plus flottantes encore, quoique la confusion y prenne un autre caractère. Par la nature du génie allemand, à la fois enthousiaste et méditatif, la poésie a pénétré partout dans le domaine de la prose. Elle s'y est mêlée aux recherches les plus abstraites, comme la spéculation philosophique a eu sa part dans les compositions de la poésie en apparence les plus irréfléchies. On ne peut nier les heureux résultats qui sont nés souvent de cette alliance : la science rajeunie à la source féconde de l'intuition poétique, l'enthousiasme communiqué aux plus arides travaux de l'érudition ; mais aussi cette tendance tournée en habitude ou devenue systématique a quelquefois tout gâté et altéré. L'exposition philosophique, l'éloquence religieuse et morale se sont teintes des couleurs vaporeuses de la poésie. L'histoire n'a pu se préserver de ces envahissements. La philosophie elle-même, au lieu de résister à cet abus, n'a pas peu contribué à le propager. C'est surtout M. de Schelling et son école qui ont favorisé et développé cette disposition à tout ramener à l'unité. Qu'on lise les pages brillantes qu'il a écrites sur ce qu'il appelle l'*art historique* (1). Ses disciples ont encore exagéré dans ce sens. L'histoire est

(1) *Méthode des études académiques*, 10e leçon, dans notre *Traduction des Écrits philosophiques de Schelling*. (Ladrange, 1845.)

devenue une épopée ou un drame. Sciences physiques, philologie, jurisprudence, théologie, la poésie a tout envahi. Le lyrisme est devenu le ton habituel de leurs écrits : la philosophie elle-même retourne à la mythologie (1).

Après de telles exagérations, il était nécessaire de replacer d'une main ferme, les barrières qui séparent les diverses formes de la pensée sans rompre les liens qui les unissent, de montrer les lois et les conditions spéciales auxquelles elles sont soumises. C'est le service qu'a rendu la philosophie de Hegel, et que personne ne lui conteste. Dans la question spéciale qui nous occupe, on reconnaît la même rigueur et la même sévérité. Qu'on nous permette d'ajouter quelques nouveaux motifs qui découlent des principes jusqu'ici posés.

L'*Histoire* a des côtés par où elle est un art et se rapproche de la poésie. Elle n'est pas un récit froid et inanimé, un simple recueil de faits et de dates ; c'est un tableau vivant où se meuvent les événements et les hommes, où se dessine d'une manière originale la physionomie des peuples comme celle des individus. Par son objet, elle tient à la fois du drame et de l'épopée. Son style n'est pas celui d'une description exacte et aride; elle doit, comme dit Bacon, « par l'éclat d'une diction lumineuse, mettre les faits, pour ainsi dire, sous les yeux du lecteur. » (*De Augment. scient.*, lib. IV.) Plusieurs des qualités de l'artiste sont nécessaires à l'historien. Il faut qu'il sache tracer un cadre et ordonner son tableau, grouper les événements, mettre les uns en relief et les autres dans l'ombre, dérouler clairement une action, faire agir sans confusion ses personnages, montrer dans leurs actes mêmes les mobiles qui les déterminent et le jeu caché de leurs passions individuelles, en même temps qu'il signale l'action des causes plus générales. De l'ensemble doit ressortir l'esprit du temps et de la nation, ou même se dégager une idée morale, une leçon de sagesse pratique. Pour être ainsi comme le témoin des siècles, *testis temporum* (Cicéron), la voix du passé, *nuntia vetustatis* (Id.), et non-seulement la conscience du genre humain, comme l'a définie Tacite, mais sa mémoire vivante, *vita memoriæ* (Cic.), l'histoire exige de celui qui entreprend de l'écrire, une grande force d'imagination, un talent analogue à celui du peintre et du poëte.

Néanmoins l'histoire a ses conditions et ses lois propres, par lesquelles elle se rapproche bien plus encore de la science que de l'art; ses œuvres appartiennent à la prose et ne peuvent être rangées à côté de celles de la poésie.

(1) *Idéalisme transcendantal.*

D'abord, l'histoire commence là où finit, à proprement parler, l'âge héroïque ou poétique, lorsque le sens prosaïque et la raison positive s'éveillent dans l'esprit des peuples. C'est au point qu'il y a eu des races entières qui n'ont pas eu d'histoire, mais simplement des traditions, des légendes ou des chants nationaux. Le monde de l'histoire est tout autre que celui qu'affectionne la poésie, où celle-ci aime à puiser ses fictions. Les événements s'y succèdent régulièrement, et s'enchaînent par des causes rationnelles; les personnages sont soumis aux lois et aux mœurs de leur époque; ils vivent au milieu d'une société organisée et constituée sur des bases fixes et régie par des institutions qui leur ôtent leur indépendance. Dans les temps héroïques, au contraire, tout paraît dépendre de la volonté des personnages et se conformer à leur caractère. La puissance qui les domine est une force mystérieuse qui entraîne à la fois les événements et les hommes. L'ensemble est éclairé d'un demi-jour favorable à la fiction.

Si tel est le fond, l'objet de l'histoire, la manière de la traiter est plus différente encore.

Sa loi suprême est l'exactitude, la fidélité. Ce sont là les fondements de l'histoire : *hæc historiæ fundamenta* (Cic.). Sans doute elle doit choisir les faits importants, leur subordonner les accessoires, écarter ce qui est insignifiant, coordonner les membres du récit, afin de présenter les événements sous un jour propre à en révéler le sens et l'esprit comme à en dévoiler les causes. C'est par là qu'elle est la lumière de la vérité, *lux veritatis* (Cic.). Mais de tous ces faits elle n'a pas le droit d'en inventer ou d'en altérer un seul, d'intervertir leur succession et d'y mêler des détails étrangers sous prétexte de les rendre plus intéressants. Car la *vérité historique*, c'est la réalité. Toute autre est la *vérité poétique*. Celle-ci n'est pas simplement, comme l'on dit, la *vraisemblance*, ou même l'accord des événements entre eux, c'est l'accord des événements avec l'*idée* que le poëte représente et qui est l'âme de sa composition. A ce titre, la fiction est non-seulement permise, mais nécessaire. Le poëte n'est tenu de respecter que d'une manière générale la vérité historique dans ce qu'elle a de connu et de présent à la pensée de tous. Mais son but principal étant de faire ressortir vivement l'idée qui est le fond de son œuvre, il lui sacrifie des détails et même des faits importants; il en invente de plus propres à remplir son dessein. Ici, il a la main libre; il peut altérer dans une certaine mesure les événements les mieux connus, supprimer, arranger, intercaler des incidents de son invention. C'est son droit, son devoir. Il y a, en poésie, certains anachronismes, même d'idées et de mœurs, permis et nécessaires. Car le poëte compose pour tous les temps, et aussi pour son siècle. Il s'a-

dresse à un public qui veut comprendre et être intéressé. Ce qu'il doit peindre ce ne sont pas de vieux costumes et des formes surannées, ni des personnages dont le rôle, quoique brillant, est à jamais fini; c'est l'homme de tous les temps et de toutes les latitudes, la nature humaine dans ses traits vrais et profonds, avec ses grandes passions et ses sentiments éternels. S'il emprunte à l'histoire ses faits, ses héros, ses formes locales et originales, c'est pour donner plus de vitalité à ses figures et à ses caractères. Mais l'élément historique est l'accessoire; le côté général, humain, voilà l'essentiel. C'est en ce sens qu'Aristote a dit que la poésie est plus générale, ajoutez hardiment plus vraie que l'histoire. Mais le vrai ici c'est l'inverse de la vérité historique : l'*idéa* opposé au *réel* (1).

Si nous envisagions l'histoire sous d'autres faces comme ayant plus spécialement pour but soit la recherche des causes, soit l'enseignemen moral, *magistra vitæ* (Cic.), il y aurait bien d'autres conditions à examiner et qui l'éloignent bien plus encore de l'art et de la poésie. Ce qui précède suffit à notre dessein.

Si nous passons à l'*Éloquence*, la plupart des auteurs en ont fait un art tellement voisin de la poésie qu'il n'est plus possible de les distinguer si ce n'est par des différences de forme ou de langage elles-mêmes presque insignifiantes. Cicéron est le premier tombé dans ce défaut (2). Ceux qui l'ont suivi comme, par exemple Fénelon, ont effacé ses à peu près. (Fénelon, *Dial. sur l'Eloq.*, 2e Dialogue.) D'autres, non contents de confondre l'art et l'éloquence, ont fait de l'art oratoire le premier des arts.

Sans doute, si l'on considère la puissance de ses effets et la réunion des qualités nécessaires au parfait orateur, telles que Cicéron ou Quintilien les décrivent à la manière dont les stoïciens faisaient le portrait du Sage, l'éloquence, à son point culminant, exige le plus complet développement des facultés humaines. Mais si l'on entend par là, comme plusieurs l'ont dit formellement et d'autres paraissent le croire, que l'éloquence est un art au même titre que la peinture, la musique ou la poésie, qu'elle a sa place marquée parmi les beaux-arts ou les arts libéraux, cette opinion est radicalement fausse et ne peut être trop vivement

(1) Sur tous ces points, voyez le remarquable fragment sur la *Vérité historique*, p. 317, fin du 2e volume.

(2) Est enim finitimus oratori poeta, numeris adstrictior *paulo*, verborum autem licentia uberior; multis vero ornandi generibus socius ac *pene* par; in hoc certe *prope* idem, nullis ut terminis circumscribat ac definiat jus suum, quominus ei liceat eadem illa facultate et copia vagare qua liceat. (Cic., *de Orat*, 1, 15.) — Confer *Orat.* 20, 15.

combattue. Elle n'est propre qu'à entraîner l'éloquence (1) et la poésie dans de fausses voies (2) ainsi qu'à désorienter la critique qui apprécie leurs œuvres.

Il y a, en effet, des raisons solides et décisives pour que l'éloquence ne soit pas rangée dans la catégorie des beaux-arts, pour qu'elle soit surtout sévèrement distinguée de la poésie, précisément parce qu'elle y touche de plus près (3); mais ces raisons ne peuvent être clairement établies que quand on part d'une théorie générale de l'art, où celui-ci est conçu à son vrai point de vue et nettement distingué des autres formes de la pensée humaine.

Quel est l'objet de l'éloquence? Convaincre et persuader, disent les rhéteurs. Suivant Platon et les moralistes sévères de son école, c'est de rendre les hommes meilleurs (Gorgias) et d'assurer le triomphe de la vérité ou de la justice. Ce but n'est donc pas le beau ; mais l'honnête et l'utile ou l'un et l'autre à la fois. Le vrai, le bien, le juste, le saint, les intérêts élevés de l'humanité, de la religion, de la science ou de la société, ou même les intérêts positifs de la vie : voilà les objets sur lesquels l'éloquence doit chercher à porter la conviction dans les esprits et à produire la persuasion dans les cœurs. Or, ce but précis et positif n'en souffre pas un autre à côté de lui. Vers lui doivent tendre tous les moyens, se diriger tous les efforts. Tout doit y être ramené ou y être sacrifié. La victoire est à ce prix, et l'éloquence tend à la victoire, *tendit ad victoriam* (Quintilien).

L'éloquence est donc sous l'empire de cette loi de la conformité des moyens à une fin positive. Ce principe domine l'art oratoire tout entier; il s'impose à toutes ses parties. C'est lui qui commande le plan, la disposition du discours, comme l'invention des preuves et l'emploi des moyens oratoires, le caractère du langage, les figures, l'action : moyens qui doivent changer selon la disposition des auditeurs et les circonstances, aussi bien que selon la nature du sujet. Il exige des qualités tout autres que celles du poëte et de l'artiste et dont plusieurs sont essentiellement prosaïques. La puissance dialectique et la force

(1) Est eo laudabilior (poeta) quod virtutes orationis persequitur, cum versu sit adstrictior (Cic.).

(2) Nec, in numeris magis quam in reliquis ornamentis orationis, eadem cum faciamus quæ poeta, effugimus tamen in oratione poematis similitudinem. (Cic., *Orat.* 59.)

(3) Les raisons par lesquelles Quintilien rapporte l'éloquence à la fois à la poésie et aux arts pratiques et théoriques, sont une preuve de cette confusion. (*Inst. orat.*, liv. II, ch. XIX.)

de l'argumentation sont encore plus nécessaires que la force et l'abondance des images, comme Démosthène en est la preuve. L'œuvre oratoire renferme des parties que doit exclure l'œuvre poétique. L'orateur doit exposer un fait dans tous ses détails, argumenter, discuter, au besoin aligner des chiffres. L'éloquence tombe ainsi sous les lois de la logique et de la raison pratique ou positive. Le reste même, destiné à émouvoir ou à plaire, et qui s'adresse à la passion et à l'imagination, diffère encore de ce qui lui est analogue dans la poésie. C'est ce qui n'est pas assez remarqué, ce que n'ont pas toujours observé les plus grands écrivains, orateurs ou poëtes.

Le *pathétique poétique* n'est pas le pathétique oratoire. Celui-ci entraîne, subjugue l'auditeur et ne le laisse pas respirer. Par là, il détruit la faculté contemplative que l'art laisse subsister et favorise. Le pathétique poétique conserve au contraire un certain calme dans ses plus grands effets. Il procure un certain adoucissement des souffrances de l'âme et la transporte dans une sphère supérieure aux passions et aux misères de la vie.

Quant aux différences entre le *style oratoire* et le *style poétique*, quoique en général elles aient été mieux senties, elles ont été aussi beaucoup trop effacées. *A priori* on aurait dû voir que la diversité du but entraînait aussi celle de l'expression. Sans doute, la figure et l'image doivent entrer dans le discours, et l'orateur doit savoir peindre, comme prouver et toucher. Mais tandis que le poëte peint pour peindre, l'orateur ne fait la peinture vive et animée des objets que pour en saisir l'esprit de ses auditeurs ou pour rendre sa pensée plus claire et plus frappante. Il veut ainsi, par l'imagination, arriver au cœur ou à l'esprit des hommes et s'emparer définitivement de leur volonté. Son but tout pratique est toujours de convaincre, d'émouvoir, de toucher. Hors de là, la figure et l'appareil poétique sont un vain luxe et un obstacle : *Quidquid non adjuvat obstat.* On ne peut trop le redire, dans l'éloquence tout est effectif et positif : *Apud oratorem nisi aliquid efficitur, redundat* (Quintilien) (1). — Or, que l'on juge à ce point de vue les tableaux et les comparaisons d'Homère ou de Virgile.

Il n'est donc pas vrai que « la poésie ne diffère de l'éloquence qu'en « ce qu'elle peint avec enthousiasme et par des traits plus hardis. (Fénelon, *Dialog. sur l'Eloquence.*) Apparemment l'éloquence a aussi ses hardiesses et elle est susceptible d'enthousiasme. La différence n'est pas en degré, mais en essence. Il ne suffit pas de « retrancher la versification de la poésie, pour avoir l'éloquence proprement dite (*Ibid.*). »

(1) *Inst. orat.*, lib. XIII, cap. VI. (Voy. aussi Longin, *du Sublime*, ch. XIII.)

D'un autre côté, néanmoins, il n'est pas douteux qu'il ne soit donné à l'art et à la poésie d'instruire les hommes, d'émouvoir les cœurs, de prédisposer favorablement la volonté au bien, d'inspirer des résolutions nobles et généreuses par l'attrait puissant que la beauté exerce sur les âmes. De même, ils peuvent corriger et détourner du mal, inspirer le dégoût et l'aversion du vice par la répugnance naturelle que produit l'image vive et frappante de la laideur physique et morale. Mais ce qui était le vrai but de l'éloquence n'est ici que l'effet de l'art. Comme il a été dit plus haut, dès que l'art le prend pour but, il risque de le manquer; et il manque ou compromet le sien, celui de réaliser le beau. Toute autre préoccupation nuit à l'inspiration ou la détruit. L'art est essentiellement libre; le plaisir qu'il procure a lui-même ce caractère libéral et désintéressé : *Liberalis quædam oblectatio*, selon l'expression de Cicéron. (*De Orat.*; conf. *de Officiis*, lib. I.)

Telle est l'éloquence d'un côté, tel est de l'autre l'art en général et aussi la poésie, le premier et le plus élevé des arts libéraux. Si elle se rapproche de l'éloquence c'est parce que leur mode d'expression, la parole, est le même. Mais la similitude du signe ne doit pas nous dérober la différence essentielle du but ou de l'objet qui, beaucoup plus qu'on ne le pense, les distingue et les sépare.

Ces différences ont été parfaitement saisies par Hegel, exposées avec beaucoup de force et de clarté. Elles ressortent d'ailleurs des principes.

Mais il ne suffisait pas de montrer les différences, il fallait, en même temps, maintenir les rapports, faire voir, à ce double point de vue, comment le poëte doit se comporter vis-à-vis de ces deux genres limitrophes de la poésie, l'éloquence et l'histoire. L'auteur trace à ce sujet les droits et les devoirs du poëte. C'est la partie la plus délicate, celle de la mesure à garder; elle ne comporte guère de règles précises; mais par là même elle oblige à ne pas perdre de vue le principe.

Vis-à-vis de l'histoire, on a déjà vu quelles sont les obligations et les prérogatives du poëte. S'il lui est interdit de changer la tradition et d'altérer gravement les grands faits historiques, il ne les respecte pas servilement; il modifie à son gré les accessoires afin de transformer le réel en idéal. La mnémosyne du poëte n'est pas celle du chroniqueur et de l'érudit.

S'il veut être éloquent, en restant poëte, il doit éviter avec le plus grand soin tout ce qui rappelle directement le but oratoire, même de l'ordre le plus élevé. Tout ce qui sent la préméditation, l'intention de produire un effet moral, religieux ou politique, de corriger, de convertir, d'édifier, de faire triompher une opinion, une cause, un parti doit être

écarté. On sait combien sont froids et ennuyeux les personnages qui viennent étaler des maximes ou débiter de beaux discours sur la scène. L'effet oratoire nuit ici à l'effet poétique et détruit la naïveté de l'impression, la libre sérénité de l'art; il nous déplaît ou nous laisse froids. De grands poëtes, Euripide, Voltaire, ont violé ces règles et méconnu ces limites. La postérité, malgré leurs qualités éminentes et brillantes, est restée sévère à leur égard, à cet endroit de leurs œuvres.

Est-ce à dire que le poëte doive rester indifférent à la vérité morale, philosophique, religieuse ou politique, aux grands intérêts de la société et de l'humanité? Non certes; ses œuvres même doivent avoir un cachet d'actualité, qui les fasse particulièrement goûter de sa nation et de son époque. Mais ces intérêts, qui forment le fond et l'âme de ses compositions, doivent conserver un certain caractère de généralité, qui les élève au-dessus des circonstances et des débats journaliers, où ils s'agitent. De plus, il doit les peindre avec des images et des couleurs qui, en reportant l'esprit sur les objets analogues de la nature, l'empêchent de s'absorber dans la considération des choses présentes (1). Il leur ôte ainsi ce qu'ils ont d'actuel; il distrait l'esprit de l'ardeur des projets et du trouble qui en accompagne la poursuite dans le monde de l'action et du mouvement. Dans ce tableau de la vie, où les figures plus éclatantes et plus pures prennent quelque chose du calme silencieux des ombres, les hommes et les choses sont enlevés à la vie réelle et planent au-dessus d'elle dans le monde de la fiction. C'est le sens du mot de Schiller :

« Le sérieux est le propre de la vie,
« La sérénité appartient à l'art. »

Cela n'empêche pas que la nation et les individus ne se reconnaissent dans ce miroir fidèle qui leur est offert d'eux-mêmes, et qu'ils n'y trouvent des motifs puissants d'activité, d'héroïsme et de dévouement, des encouragements au bien, ou la haine du crime, le dégoût du vice, le mépris de ce qui est en soi odieux et vil, un secret désir de se préserver des fantaisies d'une mauvaise originalité et des ridicules de la sottise. Mais il n'y a là rien qui ressemble aux moyens pressants et directs par lesquels l'orateur agit sur son auditoire, qui arrachent une résolution, un acte de repentir ou qui décident d'une conversion, d'un parti

(1) Au contraire, dit Longin : « Les images dans la rhétorique ont la propriété d'animer et de réchauffer le discours... Elles ne persuadent pas seulement, mais elles *domptent*, pour ainsi dire, elles *soumettent* l'auditeur. » (*Du Sublime*, ch. XIII, trad. de Boileau.)

à prendre, d'un arrêt et d'un jugement dans une harangue, un sermon ou un plaidoyer. Ainsi ont compris l'éloquence dans la poésie tous les vrais poëtes, Eschyle, Sophocle, Homère, Dante, le Tasse, Milton, Shakspeare, et aussi le plus souvent quoique non malheureusement toujours, nos grands poëtes, Corneille et Racine. D'autres pour avoir trop visé à l'effet oratoire ont manqué le but poétique. Leurs œuvres flottent dans un milieu indécis, et sont classées à un rang inférieur.

Si nous avons cru devoir développer toutes ces raisons, c'est que peu de personnes, même aujourd'hui, paraissent bien les comprendre, et méconnaissent ces principes dans la critique des œuvres de l'art et de la littérature.

V. On ne saurait déterminer la nature de la poésie sans parler des *Qualités du poëte*. Il en est qui lui sont communes avec les autres artistes, telles que l'*imagination*, le *talent*, le *génie*, l'*inspiration*, l'*originalité*: Hegel approfondit peu cette partie de son sujet. Son esthétique ou sa poétique laisse sous ce rapport à désirer. Il se borne à quelques observations assez justes, mais qui n'ajoutent guère à ce que d'autres ont dit sur ces matières (1).

Un côté moins communément étudié et sur lequel il s'étend davantage est celui des *conditions particulières* que réclame la poésie comparée aux autres arts. Ses remarques prennent ici un caractère élevé et précis qui les fait sortir du lieu commun. Il montre très-bien que le poëte qui paraît être dans une situation plus facile que les autres artistes, puisqu'il lui suffit de plier le langage aux lois du mètre et de la rime, a aussi des difficultés à vaincre qui n'existent pas au même degré dans les autres arts. D'abord par cela seul que la parole est commune à la poésie et à la prose, le poëte doit lutter sans cesse contre les habitudes et les formes du langage prosaïque par la vivacité, la richesse et l'éclat des images au péril souvent de surcharger et d'affaiblir sa pensée. Il est obligé de descendre bien plus souvent dans les profondeurs de l'âme, et d'en sonder autrement les mystères que le musicien, le peintre ou le sculpteur. Ici le talent a besoin d'une culture intellectuelle plus vaste, plus universelle et plus variée. Ce rude apprentissage de la vie, cette initiation par la souffrance, aucun artiste n'y est soumis autant que le poëte. La flamme qui doit brûler dans ses œuvres, il doit en avoir été consumé lui-même. D'un autre côté, la contemplation de la nature, de ses aspects, de ses analogies avec le monde moral ne suffit pas à enrichir son imagination. Avant même qu'il songe à

(1) Voy. l'*Appendice sur les Facultés poétiques*.

employer les images qu'il a recueillies dans le monde réel, il faut qu'elles se transforment dans sa pensée, que les formes et les idées se pénètrent et s'assortissent mutuellement pour être préparées à se fondre ensemble dans le feu de la composition. Enfin toutes ces impressions, ces sentiments, ces idées, doivent subir une autre transfiguration qui leur ôte ce caractère trop vif, trop actuel qui est incompatible avec la sérénité de l'art. La grande et haute poésie surtout, exige des habitudes de contemplation calme et sereine qui conviennent mieux à la vieillesse qu'à l'ardeur bouillante de la jeunesse (1). C'est ce que prouvent les œuvres des plus grands poëtes, d'Homère, de Sophocle, de Milton, de Goëthe. Hegel fait cette remarque vraie, en plusieurs endroits; peut-être aurait-il fallu tenir compte davantage de la diversité des genres.

VI. Les questions précédentes sur la nature de la poésie sont généralement regardées comme du ressort de la spéculation philosophique. Les littérateurs les abandonnent volontiers aux philosophes et ne se hasardent que timidement sur ce terrain élevé qui touche à la métaphysique de l'art. Pour celles au contraire qui concernent le *Langage poétique* et la versification ils les regardent comme de leur domaine propre, et souffrent moins volontiers qu'on les y suive. Sans doute la philosophie ne doit pas s'engager ici trop avant dans les détails dont la plupart appartiennent à la technique de l'art, à la grammaire ou à la prosodie. Aristote est tombé dans ce défaut. Néanmoins dans la poésie comme ailleurs, la forme ne peut s'isoler du fond; il y a même des raisons de leur accord, et des règles de convenance qu'un jugement droit et le goût le plus exercé ne peuvent découvrir. Ces règles générales tiennent de trop près à l'essence de la poésie pour ne pas attirer l'attention du philosophe et du théoricien. C'est ce qui ressort de toute cette partie de la poétique de Hegel qui traite de l'*expression poétique*, et qui n'est pas moins remarquable que la précédente.

Le premier point à considérer est celui de la nature du *langage poétique*. Tout le monde sait que son caractère est d'être figuré. La poésie vit d'images autant que de fictions. Plusieurs même font consister en cela toute la poésie. Mais d'où vient que le langage poétique est figuré? Cette forme qui se retrouve ailleurs lui est-elle essentielle? Nous ne pouvons nous contenter des raisons habituelles comme celles-ci : Le style poétique a besoin d'ornements parce que c'est le langage de l'imagination; les figures embellissent la pensée et lui donnent de l'éclat;

(1) Voy. à ce sujet le morceau de J. Paul, fin du 2e vol.

la poésie veut plaire, et ne néglige aucun agrément. — Nous ne nions pas que cela soit, mais c'est donner le fait pour la raison. Pour trouver celle-ci, il faut remonter jusqu'au principe même de l'art ; car le secret de l'expression poétique est dans son rapport avec la pensée elle-même.

Or l'essence du beau, comme il a été dit, réside précisément dans l'alliance indissoluble du fond et de la forme, de l'idée et de l'image. Celle-ci n'est donc pas le vêtement, l'accessoire, l'ornement de la pensée ; elle est le corps même de l'idée. Peut-on dans la sculpture ou dans la peinture distinguer des actions, des dispositions intérieures, des sentiments des personnages, les formes, les mouvements, les attitudes, les traits, les couleurs qui les traduisent? Non sans doute. Il en est de même des images dans la poésie.

Ici l'image, au lieu d'être de bois, de pierre ou d'airain, ou une apparence colorée, éclairée par la lumière, est une forme présente à l'esprit, qu'il a prise dans le monde réel, et à laquelle s'unit la pensée par un lien vivant. Ce lien n'a rien d'artificiel, et ne peut se rompre, sans que, de poétique, la pensée ne devienne immédiatement prosaïque. L'esprit en même temps qu'il conçoit l'idée, élabore et façonne l'image. Ainsi pense le poëte, avant même qu'il songe à exprimer sa pensée.

En un mot, le langage poétique est figuré, parce que la pensée elle-même est figurée. La figure dans la poésie, n'est pas quelque chose d'ajouté, ni d'adapté à l'idée. C'est la pensée poétique elle-même, telle qu'elle se produit spontanément dans l'imagination du poëte. Le langage ne fait que reproduire cette alliance naturelle et nécessaire.

Là est la raison du *langage figuré* dans la poésie. D'où il suit qu'avant de s'occuper des mots et des formes du langage poétique, de la métaphore, de la comparaison, il est nécessaire de considérer *l'image dans l'esprit*. Le principal mérite de Hegel est d'avoir établi ce rapport, ou méconnu ou confusément aperçu par tous les auteurs qui ont traité du langage poétique. L'imagination, selon eux, combine des idées et les revêt d'images. Cela est faux. L'imagination incorpore des idées à des images, et cela, à l'origine, dès leur naissance. L'image elle-même dans le sens vulgaire et strict, n'est pas nécessaire au langage poétique. La métaphore, la comparaison sont des accessoires. Trop multipliées, elles nuisent à l'effet poétique, ou le détruisent. L'expression vraiment poétique, c'est le mot simple, mais caractéristique, toujours plus poétique que la métaphore. Il y a, on le sait, très-peu de métaphores dans Homère, et moins de comparaisons que chez la plupart des modernes, surtout que chez les poëtes orientaux qui en abusent. La poésie primitive, naïve, vraie, est simple, et sobre de comparaisons. Virgile est déjà plus orné qu'Homère. C'est la nécessité de

lutter contre la prose qui produit le style métaphorique. Aussi la vraie marque du style antique, c'est la simplicité. L'image, la figure vive et nette qui vraiment peint et nous intéresse, elle consiste dans un acte, un signe, un détail, une qualité, une situation qui caractérisent la chose et la mettent sous nos yeux. C'est là ce qui fait la clarté incomparable du style d'Homère (1). Les métaphores et les comparaisons s'ajoutent à leur tour à l'idée ainsi exprimée, mais comme accessoires et ne doivent pas usurper sa place.

Quel est en général l'effet du langage figuré? Celui que veut l'art : de fixer notre attention sur la forme en même temps que sur l'idée, de montrer dans le fait particulier toute une situation en acte. Ainsi se révèle le but dans les moyens, la cause dans ses effets, le motif et le caractère dans l'action elle-même, en un mot le *général* dans le *particulier*. Vient ensuite le second but : celui de rehausser l'éclat de l'idée par l'image, de lui donner du prix et de l'importance. L'imagination montre ainsi sa vivacité et sa richesse : elle se joue et se déploie en tous sens dans le champ des comparaisons et des métaphores : elle se pare elle-même de ses ornements, et se complaît dans sa propre activité. Mais toujours ces effets sont subordonnés : il ne faut pas en faire l'objet principal, car alors, c'est le poëte, et non la poésie qu'on admire.—L'expression prosaïque offre des caractères tout opposés ; son but essentiel, sinon unique, étant de transmettre la pensée, son caractère est la clarté, son principal mérite la précision et la justesse. Mais la poésie a une autre destination : elle doit nous transporter dans un monde idéal, dans une région où les idées existent, non pures, mais figurées, où les types brillants des êtres sont revêtus d'une forme éclatante, où chaque idée anime un corps.

Tel est le principe général qui doit dominer toute cette question du langage poétique. On voit s'il est possible de l'isoler des précédentes, et d'exclure la philosophie de ces matières.

Si maintenant nous abordons la partie *grammaticale*, celle qui concerne le choix et la structure des mots, etc., sans doute il y aura peu de chose à dire au point de vue philosophique. Cependant la théorie y jette encore une vive lumière.

Passons rapidement sur ce qui concerne le *vocabulaire* poétique, les locutions propres à la poésie, la *disposition des mots*, les *tournures* et les *transitions*, sur la *période* et sa marche plus ou moins rapide, ses mouvements qui reproduisent les mouvements analogues de la pensée.

(1) C'est, je crois, ce qui a fait dire à Goëthe : « Il y a une poésie sans figures, qui n'est qu'une figure. » (*Maximes.*)

Tous ces points ont été parfaitement décrits dans les traités spéciaux. Notre auteur n'a d'autre mérite que d'avoir montré que, dans ces questions comme dans les plus graves, rien n'est arbitraire, d'avoir maintenu le rapport constant entre la pensée et l'expression, entre le fond et la forme, qui doit se modeler sur lui. Cette partie, qu'on peut appeler la *logique de la poétique*, a ses règles, aussi sévères et aussi rigoureuses que celles de la logique du raisonnement. Comme la logique dans la philosophie, elle offre un caractère plus positif et plus précis qui explique la prédilection de certains esprits.

Nous signalerons un passage plein de force et de justesse sur la *diction poétique*, et la différence du langage poétique aux époques primitives et à celles d'une civilisation plus avancée; Hegel revient à plusieurs reprises sur ce sujet, et le traite toujours d'une manière intéressante. Ce qu'il dit de la vraie diction poétique est fait pour plaire aux critiques les plus sévères.

VII. Au sujet de la *Versification*, revient la question posée plus haut à l'égard du langage poétique en général. Quelle est la raison de la versification dans la poésie? Est-elle nécessaire, ou simplement accessoire et désirable? Au XVII[e] siècle, le doute n'existe pas: la poésie et l'*art des vers* sont synonymes. C'est la définition de Boileau.

Au XVIII[e] siècle, au contraire, cette question fut très-vivement débattue. On connaît la thèse soutenue par Lamotte, Trublet, Fontenelle, Duclos, etc. La cause de la versification fut défendue par des hommes habiles; les raisons qu'ils donnèrent sont excellentes, et pourtant non péremptoires (1). Ce qui le prouve, c'est que la prose poétique survécut au débat. Plus tard, dans notre siècle, on la vit refleurir. (*Les Natchez, la Gaule poétique.*) Lessing et Goëthe, dans leur jeunesse, payèrent leur tribut au paradoxe dont ils reconnurent bientôt la fausseté. Pour défendre la versification, on alléguait l'agrément, l'ornement, la difficulté vaincue. A quoi les partisans de la prose opposaient le naturel, la richesse de la pensée, la raison même, souvent sacrifiée aux inutiles entraves du mètre et de la rime. Ils vantaient à leur tour l'harmonie de la prose, les mouvements plus variés, plus flexibles, et aussi cadencés de la période. On invoquait surtout la liberté de l'art.

Il n'y avait, en effet, qu'un moyen de trancher la question c'était de la porter sur le terrain de la théorie même de l'art; d'autant plus que dans les motifs allégués de part et d'autre, on entrevoit deux principes opposés, mais qui, mal compris et mal définis, causent les malentendus,

(1) Voy. Laharpe, Voltaire (article *Epopée*).

et perpétuent la dispute. Là est le côté faible de cette argumentation. Des raisons fort bonnes d'ailleurs, mêlées à d'autres moins solides, s'émoussent ainsi et perdent leur force. En élevant le débat, on aurait vu clairement que la versification est essentielle à toute vraie poésie, et que là où elle manque, il y a imperfection réelle du côté de la forme, quelles que soient d'ailleurs l'excellence de la pensée, la perfection et la beauté du style. Le *Télémaque* ne fait pas exception. On crée ainsi un genre d'expression mixte où se fait sentir ce désaccord. Le langage de la prose ne peut convenir qu'à des genres inférieurs qui offrent le tableau de la vie commune, à certaines formes de la comédie, du drame et du roman. Quant à la vraie et à la haute poésie, le vers lui est aussi essentiel que l'harmonie des proportions géométriques l'est à l'architecture et à la sculpture, ou le rhythme à la musique. C'est ce que chacun entrevoit tout d'abord.

La raison philosophique est moins facile à donner :

Chaque art emploie des matériaux qui sont ses moyens d'expression : celui-ci des lignes géométriques ; celui-là des formes organiques ; un autre l'apparence visible et la couleur. Ici c'est le *son*, et il est commun à la musique et à la poésie. Or la loi suprême de l'art est qu'aucun de ses matériaux ne soit abandonné à l'arbitraire, mais soit façonné selon des lois fixes. Plus cet élément est extérieur, sensible, physique, plus il est soumis à cette loi de régularité précise qui même ici devient mathématique. Ainsi en est-il de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et de la musique. Dans la musique, pas un son, dans la peinture, pas un trait, pas une nuance, qui s'écartent de cette loi d'harmonie qui régularise la matière, et forme sa beauté sensible.

Si la poésie est un art, elle ne peut échapper ni déroger à cette loi. Dans la poésie, le son, il est vrai, est un signe artificiel qui s'adresse à l'esprit; mais il n'en est pas moins un phénomène physique qui frappe l'oreille. Comme tel, l'art le saisit, le façonne d'après les règles fixes du nombre, de la mesure et de l'harmonie musicale. Il ne l'accueille qu'à ce titre ; rebelle ou libre, il le rejette. Cette liberté que l'on revendique pour le langage de la poésie, c'est en effet l'arbitraire, la licence, le caprice. Autrement le son retombe sous d'autres lois qui prédominent sur l'harmonie sensible, savoir la régularité logique des constructions grammaticales, lois également inflexibles, et qui précisément le font rentrer dans le domaine de la prose. La prose oratoire tient le milieu; mais la *prose poétique* est un non-sens, une contradiction dans les termes. On a beau parler ici de l'harmonie de la prose, celle-ci manque précisément de règles fixes. Le nombre et la mesure s'y subordonnent à d'autres règles et doivent céder le pas à d'autres

exigences. Dès qu'ils appellent trop sur eux l'attention dans la période, et distraient l'esprit de la pensée, ils lui font obstacle, et donnent à la parole ce tour particulier qui nous déplaît, et qu'on appelle le ton déclamatoire.

La poésie est le premier et le plus élevé des arts ; mais, elle est voisine de la prose. Par cela même que leur domaine est limitrophe, il doit d'autant plus se distinguer par des bornes fixes. La poésie ne doit pas permettre à la prose de s'emparer de son signe, de le façonner avec sa liberté arbitraire, ou de le subordonner à d'autres règles, sous prétexte de lui offrir en compensation plus de facilité, de richesse et de liberté; car, dès lors, elle abdique et devient esclave. Elle perd sa couleur propre pour prendre, avec la livrée, les allures indécises et lâches de la pensée prosaïque ou oratoire. Il faut, au contraire, que les signes, par l'harmonie des sons et leur mode de combinaison, rappellent sans cesse que les idées et les images s'associent d'après d'autres rapports que ceux qui régissent les idées et les mots dans le monde réel. Ce n'est pas là, comme on le croit, un point indifférent, mais capital, vital pour la poésie. Qu'elle laisse la prose s'introduire dans son langage, la pensée suit; elle est entraînée dans ses voies. Que sera-ce dans les idiomes modernes où le poëte a tant de mal à lutter contre les habitudes de la pensée prosaïque, si fortement empreintes dans les formes du langage?

Ce sont là les véritables motifs qui rendent la versification nécessaire dans la poésie. La question placée à cette hauteur est sur-le-champ résolue. Toutes les objections s'évanouissent. Ces raisons ne souffrent pas à côté d'elles d'autres arguments plus faibles qui leur nuisent et les affaiblissent. Il est clair, par exemple, que la nécessité du mètre et de la rime n'a pas pour cause le mérite frivole de la difficulté vaincue, ni l'avantage d'écarter les profanes, ni même le simple plaisir de l'oreille (plaisir pourtant très-réel) que procure la régularité des sons. La difficulté, c'est la difficulté même de l'art : le vrai poëte la surmonte facilement. Ce langage, artificiel dans un sens, n'en est pas moins naturel; car le naturel dans l'art (le naturel artificiel, si on peut parler ainsi, qui se distingue du naturel réel, celui de la prose), c'est le beau, l'harmonie, la régularité, le nombre. Quant à la vraie liberté dans l'art, c'est, comme il a été dit, la conformité spontanée aux règles; l'arbitraire en est banni. Ce joug apparent, le poëte le porte facilement, ou plutôt c'est le joug qui le porte lui-même. Il l'élève et le maintient dans la région de l'idéal, il entretient en lui le souffle poétique. Dans cette lutte féconde pour l'imagination, celle-ci est forcée de déployer sa puissance d'invention, de trouver des images et des idées, tandis

qu'elle semble ne chercher et ne combiner que des sons (1). Beaucoup de ces idées et de ces images lui sont interdites en prose, précisément parce qu'elles sont poétiques. Ce qu'on appelle licence ou hardiesse est le droit naturel du poëte, comme le vrai ici est le faux ailleurs. Ce sont là les corollaires du principe; il fallait le concevoir nettement pour en reconnaître la légitimité.

Ces raisons décisives qui découlent de la théorie générale de l'art, Hegel les a développées avec une parfaite clarté, sans y mêler des considérations étrangères qui montrent qu'on n'a pas compris le vrai sens et la portée de la question.

VIII. En dehors des règles particulières de la prosodie, il reste un dernier sujet à examiner qui tient encore à la philosophie de l'art, la nature des deux grands *Systèmes de versification* qui caractérisent la poésie ancienne et la poésie moderne, l'un fondé sur le *rhythme*, l'autre sur la *rime* et le nombre des syllabes.

Les différences qui les séparent ont été bien des fois remarquées et signalées. Ceux qui ont voulu en assigner la raison n'ont pas toujours été aussi heureux. Généralement, elle a été cherchée plutôt dans la nature des idiomes anciens et modernes que dans celle de la poésie elle-même et dans le lien qui unit la forme au fond de la pensée poétique aux époques différentes de son histoire. Il est à peine nécessaire de faire observer que cette question est, en effet, liée aux plus hautes considérations de l'histoire de l'art et de la poésie. Pour n'avoir pas su se placer à ce point de vue, beaucoup d'auteurs ont donné des explications insuffisantes, où le problème est reculé, non résolu.

Sur le premier point, la nature et la différence des deux systèmes, Hegel fait preuve de beaucoup de sagacité, et d'une connaissance des lois et des effets de la versification, que l'on attend peu d'un métaphysicien. Sur le second, qui est le côté philosophique, il conserve l'avantage que donne toujours une théorie ferme et précise lorsque, d'ailleurs, elle est vraie. Son explication ingénieuse dans les détails, ne se borne point à de vagues formules : elle pénètre dans les caractères intimes des deux systèmes, ce qui la rend de tout point, originale et intéressante.

Nous ne pouvons que rappeler les résultats généraux de cette savante analyse.

(1) Au joug de la raison, sans peine elle fléchit,
Et loin de la gêner, la sert et l'enrichit.

(Boileau, *Art poétique*, chant Ier.)

Le système de la *Versification Rhythmique* repose sur la durée des sons, sur leur longueur et leur brièveté ; en un mot, sur la *quantité*. Dans la *versification rimée*, au contraire, la quantité s'efface et le nombre reste ; les syllabes ne se mesurent plus ; elles se comptent. En outre l'accent verbal qui, dans le système précédent, ressortait peu, dominé qu'il était par le rhythme et son mouvement uniforme, se détache, il se porte de préférence sur les syllabes radicales. Les intonations de la voix suivent davantage le sens des mots, leur valeur et leur expression. Enfin l'attention est frappée par le retour de sons semblables à des intervalles égaux ou fixes, ce qui est le propre de la *rime*.

Les avantages respectifs des deux systèmes mettent déjà sur la voie de leur convenance et de leur appropriation à la poésie antique et à la poésie moderne.

La versification rhythmique offre une harmonie plus extérieure et plus sensible. Comme elle repose sur la quantité, sur la mesure et la durée des sons, elle participe davantage de la fixité et de la régularité géométriques ; elle permet un arrangement plus varié de syllabes et de mots, une organisation plus arrêtée et plus compliquée par les césures, les rejets, etc. Elle offre une structure plus savante, plus flexible, une harmonie plus délicate que suit facilement l'oreille, comme l'œil observe les proportions du corps dans une statue ou l'eurhythmie des formes architectoniques d'un édifice.

Le système opposé n'a aucun de ses avantages. Ce calcul abstrait de syllabes, auquel se joint l'accord grossier de la rime, ce retour uniforme des sons semblables à des intervalles éloignés, ne peut se comparer avec le mouvement flexible, varié et cadencé du vers antique, cet organisme vivant, arrêté dans ses contours et flexible dans ses modes.

Mais par là même, on ne peut méconnaître dans le vers ancien, la prédominance de la forme matérielle sur l'expression spirituelle. La pensée est comme attachée, liée intimement à sa manifestation extérieure. L'esprit est distrait, retenu au dehors par cette harmonie sensible qui captive l'oreille. Dans le système contraire, cette prédominance s'efface ; le lien est rompu ; la pensée est rappelée au dedans, et elle redevient indépendante. Le nombre seul des syllabes qui se comptent, par son caractère abstrait, reporte l'esprit sur lui-même, l'invite à la réflexion et à la méditation. Les syllabes radicales et leur accentuation naturelle reprenant le dessus, favorisent encore le mouvement de la pensée. La passion qui élève ou abaisse les intonations de la voix, détermine la valeur des mots, et donne plus de vivacité à leur expression. Quant à la rime, la manière dont elle frappe régulièrement l'oreille, son uniformité et sa monotonie mêmes portent l'âme à la

méditation et à la mélancolie, où elle tient l'esprit en suspens par l'attente de sons semblables.

Si l'on considère maintenant les caractères généraux de la *poésie ancienne* et de la *poésie moderne,* on verra que ces deux systèmes leur sont parfaitement appropriés.

L'art grec, sans être, comme on l'a dit, matérialiste ou sensualiste, représente davantage cet accord parfait entre l'esprit et la forme, qui fait que l'esprit ne peut se détacher du corps et de ses proportions sensibles. Aussi son idéal est la sculpture. Ce caractère *plastique* qui se retrouve dans toutes ses productions, apparaît aussi dans la poésie. Le vers qui est comme le moule de la pensée poétique, devait donc affecter ce caractère.

La poésie moderne est plus spiritualiste, plus réfléchie, plus sentimentale. Ce qui la distingue, c'est précisément cette tendance à se détacher de la forme matérielle, ce retour de la pensée sur elle-même, en même temps plus de profondeur et de vivacité dans la passion, l'habitude d'analyser les sentiments intérieurs. Elle creuse plus avant dans les profondeurs de l'âme.

On conçoit dès lors combien ce vêtement de la versification ancienne lui serait incommode. Ces allures régulières, ces contours harmonieux ne feraient que l'embarrasser et la gêner. Aussi elle le rejette pour en prendre un autre plus libre, moins régulier, et plus rapproché de la prose.

Elle substitue à la quantité le nombre plus abstrait; l'accent verbal lui vient en aide pour exprimer la passion. Dans la rime, elle retrouve un écho de ce retour de l'âme sur elle-même, qui l'invite au recueillement et la tient en suspens. Quelque chose de plus sentimental lui est offert dans l'*allitération* ou les *assonances*, où l'accord porte sur des sons plus rapprochés.

Voilà les vraies raisons de la différence des deux systèmes; elles sont dans les besoins mêmes de l'esprit, qui se crée lui-même ses propres instruments. Recourir à la nature des idiomes anciens et modernes pour expliquer cette différence, c'est reculer la question et s'arrêter à l'effet sans remonter à la cause véritable.

Toute cette question, du reste, ne peut être bien traitée que quand on a déterminé le caractère des grandes époques de la poésie.

Ici s'arrête l'exposé des règles fondamentales de la poésie. On voit que toutes découlent facilement du même principe, comme lui-même se confirme et se justifie par la vérité de ses applications.

II

Des différents genres de poésie.

Division des genres de poésie : Poésie épique, lyrique, dramatique. — Genres accessoires. — Poésie didactique, descriptive, fable, etc.

Nous avons dû particulièrement nous étendre sur la nature et les principes généraux de la poésie. Ce qui suit, sans échapper à l'appréciation philosophique, rentre davantage dans le domaine littéraire. Notre examen sera plus rapide.

D'abord s'offre la *division des genres.*

Il est difficile de ramener les formes si variées de la poésie à quelques types invariables dont tous les autres dérivent. Rarement les œuvres des poëtes ont cette simplicité que suppose la théorie. Dans la même composition, les genres et les espèces souvent se mêlent et se confondent. Ce n'est pas une raison de proscrire les classifications ou de croire que les méthodes n'existent que pour la commodité de ceux qui les inventent. Dans les œuvres de l'esprit comme dans celles de la nature, il y a des différences qui naissent des choses mêmes, ou de la manière de les envisager. Vouloir effacer ces différences, c'est introduire la confusion dans les sujets qu'on traite et l'anarchie dans la littérature ; car c'est méconnaître les règles nécessaires qui dérivent des conditions propres à chaque genre. La tâche du philosophe est de marquer les traits caractéristiques, et, comme on dit, de déterminer l'idée *générique.* C'est au littérateur, plus en rapport immédiat avec la variété et la liberté des créations du génie, non-seulement de compléter et de vivifier cette esquisse, mais, en pénétrant davantage dans les détails, de réformer ce que la théorie peut avoir de trop inflexible ou d'exclusif (1).

Nous ne pouvons passer en revue les diverses manières dont on a divisé la poésie. La division d'Aristote d'après ses *moyens d'imitation*, la *diversité des objets imités*, et la *manière de les imiter* (*Poétique*, ch. I) manque de simplicité. Celle de Bacon en *narrative*, *dramatique* et *parabolique* est incomplète. D'autres, comme Batteux,

(1) Voy. l'*Appendice*, n° 2.

Marmontel, etc., ont suivi Aristote en le modifiant. Aujourd'hui, la division en trois genres principaux, *épique, lyrique* et *dramatique*, a prévalu (1). Elle est adoptée par Hegel. Il entreprend de la légitimer en la faisant rentrer dans les catégories familières à la philosophie allemande (objectif, subjectif, alliance du subjectif et de l'objectif). Sans rien préjuger sur sa valeur, nous ferons remarquer qu'il n'est ni le premier ni le seul qui ait introduit dans la poétique ces termes de la métaphysique consacrés depuis Kant ; on les trouve dans presque tous les traités publiés en allemagne sur la poésie depuis un demi-siècle.

Attachons-nous au sens de ces formules,

1° La poésie *épique* est celle dont le sujet est simplement *dit*, ou raconté par le poëte. Elle n'est pas l'expression des sentiments de l'âme, mais la peinture des objets qui seuls doivent captiver notre attention. Quand elle atteint à sa véritable hauteur, et réalise complétement son idée, l'épopée est le récit d'un événement dans lequel se résume et se reflète le monde entier, physique et moral. Le fond en est ordinairement quelque grand fait national, le moment décisif de la vie d'un peuple, d'une race ou de l'humanité. Or, par sa grandeur et son importance, l'action ne permet pas au poëte de laisser apparaître son individualité, et d'y mêler ses réflexions. Les personnages eux-mêmes sont entraînés par le cours fatal des événements, et leur destinée se confond avec la destinée générale des peuples. L'action et le récit marchent ensemble. La parole (Ἔπος), simple écho des événements qu'elle transmet aux âges futurs, s'identifie avec eux ; elle ne fait qu'un avec son *objet*. Tel est le sens du mot *objectif* appliqué à ce genre de poésie.

2° La poésie *lyrique* présente le caractère opposé. Ici, les objets, les événements, les actions ne sont que des accessoires destinés à accompagner le mouvement libre de la pensée du poëte, à la rendre plus sensible, ou à en rehausser l'éclat. Expression inspirée des *sentiments de l'âme*, la poésie lyrique est donc essentiellement personnelle ou *subjective*.

3° Quant à la poésie *dramatique*, elle réunit les caractères des deux autres genres. Comme l'épopée elle représente une action. Mais celle-ci, outre qu'elle est offerte à nos yeux au lieu d'être racontée, se lie plus intimement au caractère et à la volonté des personnages. L'action est particulière à quelques individus en qui apparaissent les traits les plus saillants de la nature humaine. C'est la *personne*, l'individu qui est en scène. Dans la lutte qui s'engage sous nos yeux, les passions, le carac-

(1) Voy. l'*Appendice*, n° 2.

tère, la volonté, la destinée individuelle des personnages forment le fond de la représentation; les événements en découlent ou s'y rattachent.

La volonté divine ou le destin peut intervenir dans l'action, en diriger le cours et en décider l'issue. Mais le premier rôle appartient à la liberté humaine qui porte la responsabilité de ses actes. Aussi, nous nous intéressons à la destinée de ces personnages comme à la nôtre; nous les suivons dans leurs entreprises à travers leurs succès ou leurs infortunes, leurs projets accomplis ou renversés, au milieu d'une complication de circonstances qu'ils ont pour la plupart amenées eux-mêmes. Ces personnages qui parlent et s'entretiennent devant nous, par l'explosion subite de leurs passions, que rend plus sensibles encore le jeu de leur physionomie et de leurs gestes, nous font pénétrer au fond de leur âme, nous dévoilent les sentiments du cœur humain dans leur actualité vivante et leur élan spontané. Par tous ces côtés, le drame reproduit le principe personnel ou lyrique, comme par l'action le principe impersonnel ou épique; il est à la fois *subjectif* et *objectif*.

Par les accessoires de la *représentation scénique*, les décorations du théâtre, le jeu des acteurs, la musique, etc., l'art dramatique ajoute encore à ses effets propres ceux des autres arts dont il emprunte le secours, et il nous offre ainsi comme le résumé de l'art tout entier. Aussi, bien qu'il n'ait ni l'ampleur de l'épopée, ni l'élévation lyrique, il agit sur l'imagination et sur l'âme humaine tout entière avec une puissance et une multiplicité de moyens qui le mettent au premier rang parmi les arts.

Enfin nous voyons apparaître ici distincts et séparés deux principes qui ailleurs sont plus ou moins mêlés ou confondus : le *tragique* et le *comique*, que le drame peut recombiner de nouveau comme il arrive souvent dans le théâtre moderne.

Les autres formes de la poésie, la poésie *didactique*, *descriptive*, la *Fable*, la *Satire*, etc., sont des variétés ou des espèces mixtes qui rentrent plus ou moins dans les genres principaux. — Tel est le plan de la seconde partie de la poétique de Hegel. Les trois genres principaux sont les seuls dont il s'occupe. Nous avons réuni dans un chapitre complémentaire ce qu'il dit ailleurs au sujet des espèces accessoires, à propos des formes du développement de l'art. (*Esthétique*, 2e part.)

Nous regrettons de ne pouvoir examiner cette théorie dans ses détails, et comparer l'auteur à ses devanciers. Nous devons nous borner à une appréciation générale.

I. *Poésie épique.* — Un défaut commun aux auteurs qui ont traité de la poésie épique, c'est de ne l'avoir pas nettement distinguée de la poésie dramatique. On a pris trop à la lettre la phrase d'Aristote : « Tout ce qui est dans l'épopée est aussi dans le drame » (*Poétique*, ch. xxiv) ; ce que Marmontel exprime d'une manière plus formelle en ces termes : « L'épopée est une tragédie dont l'action se passe dans l'imagination du lecteur (1). » Dès lors, on a cherché les traits distinctifs de l'épopée, soit dans le récit, soit dans la grandeur et l'étendue de l'action, soit dans l'emploi du merveilleux et des épisodes (Batteux). Ces différences nullement spécifiques n'affectent que la forme, ou sont elles-mêmes dérivées. (Voy. le morceau de Goëthe, *Appendice*, n° 2.)

Tant que cette opinion a régné, il était impossible de fonder la théorie du poëme épique. Depuis qu'on s'est mis à étudier, sans préoccupation de règles et de système, les grands poëmes nationaux, on a mieux compris les vrais caractères de l'épopée. Mais il y a loin de leur énonciation vague ou fragmentaire, dans les ouvrages d'histoire littéraire ou de critique, à une théorie ferme, régulière et suivie. S'il est vrai que les mêmes parties essentielles se retrouvent dans la tragédie et dans l'épopée, c'est sous une autre forme et avec des conditions toutes différentes. Il fallait donc montrer ce qui résulte de la nature propre de l'épopée relativement à l'action, aux situations, au caractère des personnages, à la marche des événements, à la puissance qui en règle le cours, à l'unité ou à l'ensemble. En cela consiste la théorie du poëme épique. Il était impossible qu'elle fût bien faite si l'on n'avait qu'une fausse ou vague idée du principe, et par là du genre tout entier et de son objet. Le principe une fois connu, il fallait en déduire les conditions et les règles particulières. Dans les ouvrages d'histoire ou de critique d'une date récente, le principe est souvent énoncé, mais aussitôt abandonné. Les remarques de détail abondent, souvent fort justes, mais aucun auteur que nous sachions n'a su dégager les règles, et les rédiger en corps de doctrine. Tout se réduit à de vagues aperçus, sans lien, ni unité, ou à de sèches formules (2). Pour trouver tous ces points traités avec quelque suite, en détail, il faut recourir aux anciens ouvrages. Mais ici une théorie étroite ou fausse n'amène que des distinctions superficielles, et les assertions les plus étranges (3).

(1) *Éléments de littérature.* — Art : *Action.*

(2) Voy. *Ast System der Kunstlehre.*

(3) Le Bossu, *du Poëme épique.* — Batteux, *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXXIV. — Marmontel, *Poétique nouvelle*, t. II, *Éléments de littérature.*

Bien donc, que plusieurs des idées de Hegel sur la poésie épique aient été émises çà et là, ou préparées par les travaux antérieurs, sa théorie n'en est pas moins neuve, et elle nous paraît très-solide.

Non-seulement le principe maintient la cohésion des parties et se fait partout sentir, mais une foule de vues particulières naissent de cette idée comme d'elles-mêmes, en confirment et en démontrent la vérité. Il est difficile de ne pas être frappé de la manière large et élevée dont toutes les questions sont traitées; elle contraste avec la banalité des réflexions auxquelles on est accoutumé sur le même sujet.

Essayons de motiver ces assertions par un aperçu rapide.

L'auteur débute par l'énumération des formes inférieures, qui, comme l'*ancienne épigramme*, la poésie *gnomique*, les poëmes *cosmogoniques*, *théogoniques*, *philosophiques*, etc., conduisent à l'*Epopée* véritable. Celle-ci est le récit d'une grande action qui, dans la vaste étendue de ses rapports, embrasse la vie complète d'une nation, l'histoire d'une époque, ou même de l'humanité tout entière. C'est le *livre national*, la Bible d'un peuple, le tableau abrégé et fidèle de sa civilisation, de son génie, de ses mœurs.

Cette idée est, aujourd'hui, généralement adoptée; mais elle est ici exposée dans toute son étendue, comprise et suivie dans toutes ses conséquences. Le caractère général de l'épopée primitive et son universalité ; le moment de son apparition dans l'histoire ; l'esprit et les mœurs de l'époque qu'elle retrace ; la place du poëte et son rapport avec les croyances populaires ; l'indépendance et la personnalité de son génie, identique néanmoins à l'esprit national ; l'unité nécessaire de l'œuvre épique, avec la multiplicité et la distinction de ses parties ; la nature de l'action ; les situations et le caractère des personnages ; la marche des événements ; la réunion des contraires et leur harmonie dans l'ensemble de cette création la plus vaste et la plus complète de la poésie : tout cela, comme dérivant du même principe, est tracé d'une main ferme, par un esprit accoutumé aux plus hautes spéculations de l'histoire et de la philosophie de l'art. Sur tous ces points, Hegel non-seulement nous paraît supérieur à ses devanciers, mais il mérite une place à part. Nous ne connaissons aucun ouvrage où ces questions soient traitées d'une manière aussi élevée, avec une pareille richesse d'aperçus brillants et solides, d'observations fines, justes, profondes et originales. Le tout offre un ensemble plein d'intérêt. Indépendamment de la théorie, les réflexions de détail trouvent leur place à côté de ce qui a été écrit de plus judicieux sur ces matières tant de fois traitées.

Il est des points qu'on voudrait voir plus développés. L'auteur s'étend

peu sur le *merveilleux* : mais on sent combien sa manière large et nouvelle d'envisager le sujet dépasse l'étroit horizon de l'ancienne critique, qui, pour s'appesantir longuement sur ces matières, ne les éclaire pas mieux. Le morceau qui termine, sur le *développement historique de la poésie épique*, a aussi sa valeur propre, comparé aux analyses d'*Homère*, de *Virgile*, du *Tasse* et de *Milton*, etc., qui défrayent la plupart des traités sur le poëme épique. Il est beaucoup plus facile de disséquer les œuvres des grands poëtes en mêlant à l'analyse quelques réflexions, que de saisir les caractères intimes et profonds des hautes productions de l'art et les traits essentiels du génie de leurs auteurs. Sous ce rapport, le passage sur *Dante* a été remarqué comme un morceau de la plus haute critique.

Hégel prend partout pour type l'*épopée homérique*. Au lieu des éloges classiques et des phrases admiratives qui instruisent si peu, il explique avec une grande sagacité plusieurs points qui touchent à l'esprit le plus intime de la poésie à cette époque, comme à celui de la Fable grecque en général. La manière dont il définit le rapport des dieux et des hommes, la nature du *destin*, son accord avec la liberté et le caractère des héros, jette une vive et nouvelle lumière sur cette partie à la fois métaphysique et morale de la poésie antique. Sur l'origine des poëmes d'Homère, il nous paraît concilier parfaitement les deux opinions contraires qui ont divisé les critiques. L'une, qui efface trop le poëte devant son œuvre, fait de lui un être collectif, un écho sans personnalité, ni génie; l'autre traite l'épopée primitive comme une création arbitraire et artificielle, analogue aux productions réfléchies des âges suivants. Hegel fait justice de cette opinion paradoxale, qui a trouvé des organes distingués dans notre siècle parmi les plus savants philologues et les critiques les plus habiles, et selon laquelle l'épopée primitive ne serait qu'un recueil de chants et de rapsodies réunis plus tard par une main savante. Ses raisons, tirées de la nature même de l'œuvre de l'art, sont sans réplique. Il ne démontre pas avec moins de force l'impossibilité des prétendues épopées de l'humanité dont le héros est un être abstrait, et dont le vice radical est le manque d'une action limitée et d'individualité dans les personnages. Ces points sont traités avec une netteté et une vigueur remarquables.

Cependant tout n'est pas à louer dans cette théorie de la poésie épique. D'abord, la description des espèces inférieures (poésies gnomiques, cosmogoniques) placée au début, produit un mauvais effet. Ce n'est pas qu'elle manque d'intérêt. Chacune de ces formes de la poésie est caractérisée avec justesse et précision. Le lien qui les rattache au genre épique, ainsi que la raison pour laquelle elles restent en deçà de son idée, est

clairement indiqué. Mais nous croyons qu'il eût mieux valu faire connaître d'abord la nature et les conditions du véritable poëme épique, exposer le type parfait, pour esquisser ensuite les formes incomplètes qui en dérivent ou s'en écartent. Cette succession d'ailleurs n'est pas plus vraie historiquement parlant qu'au point de vue logique. La marche qui nous conduit des poëmes cosmogoniques, gnomiques, philosophiques à l'épopée nationale, est fausse ; l'ordre inverse est le vrai. Une pareille méthode d'exposition a l'inconvénient de détourner l'attention de l'objet principal, et jette une certaine confusion dans l'ensemble.

Un reproche beaucoup plus grave porte sur le peu d'importance qui est accordée à une forme de la poésie épique, inférieure si l'on veut à l'épopée primitive, mais à laquelle nous devons les œuvres les plus perfectionnées dans le sens de l'art. Hegel dit à peine quelques mots de l'*épopée savante*. Si, comme il le fait voir pour Virgile et Klopstock, le merveilleux dans les œuvres des âges de réflexion, est loin d'avoir le charme et la vitalité qui caractérisent les fictions du poëte plus rapproché de la croyance commune, était-ce une raison pour méconnaître la valeur et le rang des compositions d'une autre époque, dues à une inspiration moins naïve et plus personnelle, et à un art plus réfléchi? Est-ce assez de quelques lignes presque dédaigneuses pour apprécier des œuvres qui ont fait l'admiration des siècles et les délices des hommes d'un goût épuré chez tous les peuples? Que l'on ait eu tort d'égaler souvent Virgile à Homère, de mépriser Dante et de lui préférer l'auteur de la *Henriade*, c'est un excès qui ne peut excuser l'excès contraire, non moins éloigné du vrai.

Le reproche, malheureusement, ne s'applique pas seulement à l'épopée. Hegel est également injuste et exclusif à l'égard des œuvres lyriques et dramatiques, où l'imitation se fait sentir ; il l'est, par exemple, envers les productions de la poésie romaine, sans parler des poëtes du grand siècle de notre littérature qu'il nomme à peine, et pour en faire une critique peu intelligente. C'est le grave défaut de toute cette poétique. Cet esprit est, on le sait, celui de la critique allemande. Il est à peine racheté par des mérites supérieurs, par la hauteur et l'originalité des conceptions, l'enchaînement solide des preuves et la rigueur de la pensée, qui n'exclut pas toujours la richesse et l'éclat de l'expression.

II. *Poésie lyrique.* — La poésie lyrique, à cause de la variété de ses formes et de ses sujets, se prête peu à des règles précises. Chez la plupart des auteurs, tout se réduit à quelques réflexions sur l'enthousiasme et l'inspiration lyriques, dont le fond ni l'expression ne varient

guère. Après d'autres réflexions sur l'alliance du chant avec la musique, on passe vite à la considération des espèces et aux détails de la versification. Cette sobriété dans la théorie contraste avec l'analyse, quelquefois minutieuse, des œuvres lyriques de Pindare, d'Anacréon, d'Homère. La critique et l'histoire font ici tous les frais.

On doit savoir gré au philosophe de ne pas s'en tenir à ces généralités, et, une fois son principe admis, de le suivre dans ses conséquences. C'est un mérite qu'on ne peut contester à Hegel. Il débute par des considérations d'un ordre élevé sur le caractère général de la poésie lyrique. Dans ce qui suit, il cherche à lier ensemble les règles spéciales à l'aide de son principe, comme à y rattacher les espèces les plus éloignées.

Une exposition vive et animée, où la verve et l'esprit secondent la logique, donne du relief à la pensée. Elle présente sur les points de détail des aperçus neufs et des observations fines. Ces qualités se font remarquer surtout dans certains endroits, comme la distinction entre la poésie *primitive* et la poésie *savante*, et ce qui est relatif aux *chants populaires* et à la *chanson*. Ces passages offrent d'autant plus d'intérêt que les poésies dont il s'agit, particulièrement goûtées de notre siècle, ont à peine une place dans les anciennes poétiques, où le madrigal obtient quelquefois presque les honneurs d'un traité spécial.

Mais il était difficile d'échapper, dans des matières aussi délicates, aux inconvénients de l'esprit de système. Aussi s'aperçoit-on que Hegel fait une application exagérée de son principe, et que ses explications souvent sont forcées.

La poésie lyrique, exprimant les sentiments de l'âme, est, selon lui, *subjective* ou personnelle. Ce caractère se retrouve dans toutes ses espèces et toutes ses productions, il se fait remarquer dans le fond et dans la forme des œuvres lyriques, à tous les degrés de la culture intellectuelle auxquels elles appartiennent, dans les qualités du poëte, etc. De ce caractère se tirent les principales règles relatives à l'unité du poëme lyrique, à sa marche et à son développement. Il se révèle dans ses formes extérieures, dans le mètre et l'accompagnement musical. — Certes, on ne peut nier que l'expression du sentiment et le mouvement libre de la pensée ne soient le caractère général de la poésie lyrique; par conséquent le côté personnel, individuel, s'y fait sentir plus qu'en aucun autre genre de poésie. Mais ce caractère va-t-il jusqu'à communiquer au poëte cette liberté absolue vis-à-vis des sujets qu'il traite, qui lui est accordée ici, et jusqu'à lui donner le droit de mettre partout sa personne en relief et en évidence? N'est-ce pas, au contraire,

comme Hegel est forcé d'en convenir lui-même, le propre de la poésie lyrique dans son mode le plus élevé, que, précisément, le côté personnel s'y efface? C'est ce qui a lieu en particulier dans le chant national et surtout dans les chants dont le principe est l'inspiration religieuse.

Ici, le poëte doit s'oublier, il s'absorbe tout entier dans la contemplation des perfections divines et des merveilles de la création. Il n'est que l'organe de la Divinité qui parle par sa bouche. Il est vrai qu'en célébrant la grandeur de Dieu, en chantant ses louanges ou en racontant les magnificences de la nature, il ne fait toujours qu'exprimer ses sentiments. Mais ceux-ci ont le caractère général de la pensée qui les pénètre et en fait le fond. Ce n'est donc pas la personne du poëte qui s'y révèle. Le poëte n'est que l'interprète de la pensée divine (*interpres sacer*) qui l'inspire, le subjugue et le transporte. C'est le *pati Deum.*

A la poésie lyrique ainsi comprise, s'appliquent les belles définitions que donne Platon de l'inspiration et de l'enthousiasme (1).

Il faut, néanmoins, rendre cette justice à l'auteur que, sauf à se contredire, il maintient partout au sentiment son caractère solide et, pour lui emprunter sa langue, son objectivité. Il parle avec dédain de cette poésie purement sentimentale ou subjective, qui, prenant son sujet dans les accidents de la vie intime, croit donner une forme durable aux impressions les plus personnelles comme aux pensées les plus insignifiantes, et ne craint pas d'étaler dans ses vers, toutes les misères de l'individualité. Il veut que, sous une apparence légère, la poésie fugitive elle-même repose sur un fond substantiel, qu'à travers le caprice et la fantaisie on entrevoie quelque côté général et vrai de la nature humaine. Son jugement sur la poésie *humoristique* (2e vol., p. 169) est le correctif de ce qu'il y a d'exagéré dans les conséquences où l'entraîne ici sa théorie.

La poésie lyrique a toujours été regardée avec raison comme la forme la plus générale et la plus ancienne de la poésie ; elle est le premier cri de l'âme vers son auteur, la voix qui s'élève du cœur de l'homme ému de reconnaissance ou frappé d'admiration, l'interprète de sa pensée naïve et inspirée. Partout le chant lyrique a devancé le chant épique. Nous ne pouvons donc partager l'opinion de Hegel sur la place qu'il donne à la poésie lyrique comme postérieure à l'épopée.

Le développement de la poésie lyrique en elle-même, la *gradation* de ses formes, de plus en plus réfléchies, nous paraissent décrits et marqués avec justesse.

(1) Voyez aussi l'*Appendice*, n° 1.

Le passage sur le *poëte lyrique*, quoique spirituel, nous satisfait moins. Hegel y maintient, avec raison, l'indépendance et la dignité du poëte, mais le côté personnel s'y montre trop. C'est le défaut général de sa théorie.

L'examen du *poëme lyrique* dans ses parties, quant à son *unité*, à sa marche ou à son *développement*, etc., fournit des remarques judicieuses. Les différences qui, sous ce rapport, séparent l'œuvre lyrique des œuvres épiques et dramatiques sont nettement tracées et clairement déduites. Hegel s'étend très-peu sur les formes extérieures, la *diction*, *l'accompagnement musical*, etc. Bien que ces points rentrent surtout dans la technique de l'art, on n'aurait pas été fâché de trouver ici quelques-unes des réflexions originales que contient la première partie sur l'expression poétique. — Une *classification* des diverses espèces de la poésie lyrique ne peut être rigoureuse. Celle qu'essaye Hegel est incomplète; mais avec quelle clarté précise chaque espèce principale n'est-elle pas caractérisée! L'*Hymne*, le *Dithyrambe*, les *Psaumes*, l'*Ode*, les *Chants populaires*, et la *Chanson* proprement dite, non-seulement sont définis dans leurs traits essentiels, mais leur description est accompagnée de remarques profondes et pleines de sagacité. Les *Chants populaires* et la *Chanson* offrent des développements spirituels et même gracieux.

D'autres genres, l'*Épître*, l'*Élégie*, le *Sonnet*, sont à peine mentionnés. Quoique nous ne soyons pas de l'avis de Boileau,

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme,

un peu plus d'attention donnée à ces formes de la poésie n'eût pas été déplacée. On ne s'étonne pas qu'un philosophe consacre un article spécial à une autre forme qui peut être appelée *philosophique*, et dont Schiller est resté le vrai modèle en Allemagne. Dans sa sympathie pour le grand poëte, Hegel caractérise éloquemment cette partie de ses œuvres.

L'article sur le *développement historique de la poésie lyrique* n'est qu'une esquisse nécessairement fort incomplète. Le lyrisme particulier des Orientaux, le caractère qui distingue la poésie lyrique des temps modernes de celle des Grecs et des Romains, sont marqués avec justesse. Pindare, Anacréon ont été appréciés ailleurs. La poésie romaine n'est pas trop mal traitée malgré son défaut d'originalité. Quant à la poésie lyrique des temps modernes, Hegel se borne à la caractériser en général, il renonce à entrer dans l'examen des œuvres particulières. Une appréciation des poésies lyriques de Klopstock termine cet aperçu d'une manière intéressante.

III. *Poésie dramatique.* — La poésie dramatique est le genre qui a été le premier étudié et sur lequel il a été le plus écrit. Cependant depuis Platon qui, comme politique et législateur, se préoccupa de son effet moral, et Aristote, qui l'analysa dans toutes ses parties d'après le modèle des tragiques grecs, ceux qui ont disserté sur le théâtre n'ont guère fait que répéter les anathèmes du premier ou interpréter les préceptes du second de ces philosophes, selon l'esprit particulier des temps et leurs opinions personnelles. Ce n'est qu'à la fin du dernier siècle que les questions qui touchent au fond même du drame ont été réellement agitées avec indépendance et originalité. En Allemagne, des écrivains comme Lessing essayèrent d'abord de faire prévaloir une interprétation plus large et plus conforme aux idées nouvelles sans sortir du cercle tracé par la critique. Esprit vif et ingénieux, l'auteur de la *Dramaturgie* était plus fait pour exceller dans la polémique que pour s'élever à des vues théoriques.

L'espèce d'insurrection qui éclata alors contre notre littérature et contre toute imitation des modèles grecs et romains devait avoir pour résultat non-seulement de faire abandonner les anciennes règles comme trop étroites, mais de reporter l'examen sur les principes qui les dominent. Néanmoins tout ce grand débat, dont la querelle du classique et du romantisme ne fut chez nous qu'un écho tardif et affaibli, fut à peu près stérile pour la théorie. La controverse roulait principalement sur des questions de forme, en particulier sur les *unités*. Il fallait qu'une nouvelle philosophie vînt diriger le regard de l'esprit sur des problèmes plus profonds qui touchent à la nature intime de l'âme comme à l'essence de l'art.

La puissante critique de Kant, après avoir scruté les lois de la raison spéculative et pratique, se porta sur les conceptions qui servent de fondement à la science du beau et aux règles du goût, cette autre forme de la raison. Toutefois le maître et ses disciples s'occupèrent peu de la poésie et de ses genres. Mais l'esprit de cette doctrine qui pénétrait partout, trouva dans le premier des poëtes dramatiques de l'Allemagne, un adepte et un interprète zélé qui, joignant la réflexion à l'inspiration morale la plus élevée, sut approfondir les grands sujets de son art d'une manière neuve et originale. Dans une série d'articles sur le *sublime* et le *pathétique*, sur la *tragédie*, *l'influence morale du théâtre*, etc., Schiller développa des idées dont le germe est dans la *Critique du jugement de Kant*, ajoutant à l'autorité du métaphysicien, celle du génie qui révèle le secret de ses propres œuvres. Le critique célèbre qui fut un des chefs les plus ardents de la réaction contre notre littérature et qui, dans son *Cours de littérature dramatique*, exposa

les règles de la nouvelle poétique du théâtre, W. Schlegel lui-même, s'en réfère presque toujours aux principes de la philosophie de Kant modifiés par Schiller.

Sur le déclin du kantisme, apparaît une nouvelle école littéraire, l'école *humoristique* connue aussi en Allemagne sous le nom d'école de l'*ironie* dans l'art, et qui développa le principe de la philosophie de Fichte. Jean Paul fit l'application de ce principe à l'art dramatique. Mais dans ses idées sur le comique (1) et l'*humour*, où il est surtout original, comme dans ses autres aperçus, il montre plus d'esprit et de verve que de profondeur et de solidité. Lorsque commença une nouvelle phase de la philosophie allemande, celle à laquelle M. de Schelling attacha son nom, la place élevée qui fut faite à l'art, le ton d'enthousiasme dont en parlèrent ses disciples jusque dans l'énoncé de leurs formules, la méthode qui participe de l'intuition autant que de la réflexion; tout devait appeler l'intérêt sur ces hautes questions qui trouvent dans l'art dramatique leur application la plus claire et la plus frappante. Mais il est à remarquer que ce furent principalement les deux autres genres, la poésie lyrique et surtout l'épopée, qui fixèrent l'attention des théoriciens et des critiques de cette école. Leurs idées sur l'art dramatique restèrent enveloppées d'un nuage, comme toutes celles qui touchent à la nature individuelle de l'homme, à sa liberté et à sa destinée morale. Goethe lui-même, qui, par le caractère de son génie, appartient à cette école, comme Schiller à celle de Kant, n'a guère émis de vues nettes et positives sur le théâtre qu'en ce qui regarde la partie extérieure et les accessoires de la représentation dramatique. Le fond du drame, chez lui, tend à se confondre avec l'épopée et le genre lyrique; ce qui est remarquable dans le second *Faust*, œuvre systématique qui réalise ses vues dernières et profondes sur l'art, comme sur la destinée humaine. Partout, même dans sa critique, si nette d'ailleurs et si juste, il est loin d'avoir la clarté et la décision de Schiller et la fermeté de ses principes.

Ce préambule était nécessaire pour faire comprendre l'esprit général et les défauts de la théorie de Hegel sur le troisième des grands genres de poésie. Il n'est pas besoin d'un œil bien exercé pour s'apercevoir que toute sa théorie de l'*art dramatique* est en général très-inférieure à ce qui précède. On remarque surtout que les questions principales, celles qui touchent au fond même du drame, sont traitées avec un laconisme qui contraste avec les développements donnés à d'autres points

(1) Voy. l'*Appendice*, II.

beaucoup moins importants de l'épopée ou de la poésie lyrique. Hegel s'étend longuement sur les accessoires, tels que la lecture des œuvres dramatiques, les rapports du poëte dramatique avec le public, et il se borne à énoncer d'une manière générale le principe de la tragédie et de la comédie. Toutes ces parties, peut-être un peu minutieusement traitées par Aristote : l'action, les mœurs et les caractères, etc., sont à peine indiquées, ou subsidiairement traitées. Un seul point est approfondi et développé comme il le mérite, c'est le côté historique, la différence du théâtre ancien et du théâtre moderne.

A quoi faut-il attribuer ces défauts et ces lacunes ?

On peut dire que cette poétique n'étant qu'un fragment d'un plus grand ouvrage, plusieurs de ces questions, comme celles de l'*action*, des *personnages*, et des *caractères*, ont été traitées dans la partie relative à la théorie générale de l'art (Voy. *Fragm.* fin du 2e vol.) ou à l'article de l'épopée. Mais cette raison, quand même on y joindrait cette autre que l'auteur n'a pas voulu répéter ce qui avait été dit avant lui, est loin de nous satisfaire. Ces questions ne sont bien à leur place que dans la poésie dramatique ; c'est là qu'elles apparaissent sous leur vrai jour et peuvent être convenablement envisagées.

Sans doute, le caractère dramatique se retrouve plus ou moins dans tous les arts. Il peut y avoir de l'action, du mouvement, du tragique ou du comique dans un tableau, dans un groupe de sculpture ou dans un morceau de musique. D'un autre côté, l'épopée réunit tous les éléments du drame ; mais ceux-ci ne sont pas là dans leur pureté, ils y sont mêlés à des accidents qui les modifient et même altèrent leur essence. L'action se déroule comme une suite d'événements ; les personnages sont des peuples plutôt que des individus ; leur caractère se complique des mœurs nationales et leur liberté s'y efface proportionnellement. L'action véritable c'est le drame. Là apparaissent les passions et les caractères, les intérêts, les vrais mobiles de notre volonté, toutes les grandes faces de la vie humaine. L'homme y est représenté comme personne morale dans son actualité vivante, non comme personnification d'un peuple ou d'une race. Tout cela ne se dessine nettement, clairement, dans sa vérité, que dans la représentation dramatique. Ces points devaient donc être traités ici spécialement, non simplement indiqués ou mêlés à des accessoires et à des considérations historiques comme celle de l'opposition du théâtre ancien et du théâtre moderne.

Il faut chercher ailleurs une raison à l'imperfection que présente cette partie de la poétiqne de Hegel.

Nous croyons la trouver dans le caractère et l'esprit général de sa

philosophie, dont l'influence ici se fait sentir d'une manière indirecte et négative. Certes nous n'avons rien à reprendre sous le rapport moral dans tout ce qui est dit sur le théâtre ; peut-être même aurions-nous à réclamer contre une sévérité excessive surtout à l'endroit de la comédie. Mais si la morale de l'auteur est à l'abri de tout reproche, sa philosophie ne s'en révèle pas moins par son impuissance à pénétrer les secrets du drame et à en expliquer les effets. La sécheresse de ses aperçus en est un indice peu équivoque. La théorie de l'art dramatique est la pierre d'achoppement de tous les systèmes qui attaquent ou affaiblissent la liberté humaine et laissent l'homme incertain sur sa véritable destinée. Le panthéisme est dans ce cas, il n'est pas étonnant qu'il reçoive ici un échec.

A ce point culminant de l'art et de la poésie, où l'image frappante de la vie humaine nous est offerte dans un tableau animé qui en fait ressortir vivement tous les traits, l'esprit de la philosophie se reflète aussi plus clairement dans la théorie. Le faible du système s'y trahit si on l'applique. Le mieux est de ne pas l'appliquer et de s'en tenir, comme le fait Hegel, à des généralités vraies qui dominent tous les systèmes. Rien ne nous choque dans ses réflexions sur le théâtre, mais rien n'est analysé ni discuté à fond. Ce qui est développé c'est la partie historique où le grand critique se retrouve plus à l'aise. Au total, le lecteur est désappointé.

Tout en constatant l'infériorité de cette partie de la poétique de Hegel, nous ne devons pas méconnaître ce qu'elle offre encore d'intéressant. Un examen rapide nous en fera mieux apercevoir les mérites et les défauts.

1° Sur le *caractère général de la poésie dramatique*, on ne peut nier que l'auteur n'émette des vues élevées et vraies ; mais la formule générale est fausse et superficielle. Le drame, dit-il, offre la combinaison du principe épique et du principe lyrique. Qui pourrait reconnaître l'essence du drame dans cette manière éclectique de le définir ? Comment tirer de là les conditions et les règles de ce genre de poésie ? Le vrai caractère du drame, Hegel l'énonce lui-même très-nettement, quoique subsidiairement, et il lui sert à distinguer la poésie dramatique des deux autres genres. De même que l'épopée est le poëme national, qui raconte la destinée d'une nation, d'une race ou de l'humanité, de même le drame représente l'homme, la personne humaine et sa destinée individuelle. Ce principe net et précis constitue une différence essentielle. Mais dire que par le côté substantiel de l'action, le drame reproduit le principe épique, par le côté personnel le principe lyrique, c'est ne rien affirmer sur le fond même du drame, et cette for-

mule vide est à peine intelligible. Le caractère lyrique ne réside pas dans le sentiment en tant que personnel, mais plus ou moins vif et exalté. L'émotion, l'impression, l'essor de la pensée, l'inspiration, en un mot, voilà l'élément lyrique. Dans le drame, il peut apparaître, mais comme accessoire ou accident distinct quoique rattaché à l'action. S'il est la base où pénètre l'ensemble, il crée un genre mixte comme l'opéra. Le drame, le mot l'indique, c'est une *action* restreinte à un moment de la vie humaine. L'homme y apparaît comme individu avec ses idées, sa volonté, ses passions. C'est le miroir mobile et animé de la vie des hommes; tandis que l'épopée est le tableau de la vie des peuples. Ajoutez ce qui tient à la forme et est pourtant caractéristique, savoir que l'un est un récit, l'autre une représentation. Vous avez là un principe clairement établi d'où se tirent les caractères distinctifs du drame et ses règles essentielles. L'action sera plus resserrée dans l'espace et dans le temps, elle sera plus concentrée dans son unité. Les événements seront en rapport plus direct avec le caractère des personnages, leur enchaînement sera plus fort, leur marche plus rapide, les épisodes seront plus rares et mieux fondus avec l'ensemble. Dans le drame, l'intérêt se porte plutôt sur le but de l'action et sur les personnages que sur les événements. Les caractères sont plus simples que dans l'épopée. Le merveilleux, sans être banni, occupe moins de place, il pénètre dans l'action au lieu de s'en détacher, et se combine avec la volonté des personnages. Toutes ces conditions découlent de ce même principe que le héros dramatique représente l'homme avec son esprit, sa volonté, ses passions, sa destinée individuelle et les idées qui en forment le fond, tandis que l'épopée représente la vie d'un peuple et doit offrir le tableau du monde entier physique et moral. Quant au principe lyrique, il apparaît dans les intervalles de l'action où la pensée prend un certain degré d'élévation, un essor tout particulier, dans le délire de la passion; ou lorsque l'homme, absorbé en lui-même, réfléchit sur sa situation, sur sa destinée: dans le monologue ou dans les chœurs.

Malgré cette critique qui porte sur un point capital, on trouve dans ce morceau des remarques justes et bien exprimées sur la distinction et les limites des trois genres. Le caractère et les conditions du génie dramatique sont marqués en peu de mots, avec vérité. La nécessité pour le poëte non-seulement de connaître à fond le jeu des passions et les intérêts de la vie humaine, mais surtout de voir clair dans cette énigme, de savoir démêler, dans cette complication d'événements, la puissance raisonnable qui en règle le cours, afin de faire succéder au trouble que ce spectacle fait naître dans l'âme humaine le sentiment

du calme et de l'harmonie, tout cela nous reporte vers les points les plus élevés de la théorie de l'art, et ici l'auteur est dans le vrai, parce qu'il énonce une maxime indépendante de tout système.

2° En ce qui concerne la *structure* du poëme dramatique, les *unités*, la *division*, la *marche* du drame, il y a peu de choses à remarquer. Sans être précisément original, Hegel décide en quelques mots, avec une mesure parfaite, des questions qui ont servi longtemps de texte aux controverses les plus passionnées et qui prêtent si facilement à l'exagération. Ainsi sur la règle des *unités* il nous paraît avoir fait la part des deux opinions contraires, également exclusives. Il y a aussi un morceau sur le vrai *pathétique* du style dramatique qui contient des réflexions très-justes. Les *rapports du poëte dramatique avec le public* sont déterminés avec un haut discernement des droits du poëte et des exigences légitimes du public ; mais surtout les conditions absolues de l'art, comme représentant la nature éternelle de l'homme, sont exprimées avec beaucoup de force et de fermeté. Le côté universel et le côté particulier et temporaire sont heureusement conciliés. Ce morceau rappelle celui de la *vérité historique* où la question est traitée avec plus d'étendue et d'une manière vraiment supérieure (2e vol., p. 317).

Enfin sur les diverses parties de l'*art théâtral*, la *lecture des œuvres dramatiques*, la *déclamation*, les accessoires de la *représentation scénique*, on trouve beaucoup d'observations que ne désavoueraient pas les hommes qui ont fait une étude particulière des règles du théâtre, de ses moyens et de ses effets. On peut comparer avec ce que Goethe, par exemple, a écrit en divers endroits de ses œuvres sur le même sujet (1).

3° Si nous passons à des points plus importants, à ce qui concerne le *principe de la Tragédie* et de la *Comédie*, c'est là surtout que notre critique générale trouve son application.

Exposons d'abord, en quelques mots, la théorie de Hegel en l'éclairant de la connaissance des passages où il l'a développée ailleurs (2).

Suivant Hegel, le fond de l'*action tragique* est la *lutte des puissances morales* qui servent de base à la vie humaine, privée et sociale. Ces principes, sur lesquels reposent le droit, la famille, la patrie, la religion et les affections généreuses, les grands sentiments de l'âme humaine, forment le vrai nœud de l'action tragique. Ce sont les mobiles

(1) Theater und dramatische Poesie.

(2) Vorlesungen ueber die Philosophie der Religion. Vorlesungen ueber die Philosophie der Geschichte. Phænomenologie der Geistes.

qui font agir les personnages, le côté noble et vrai de la passion, la base du caractère, la source du vrai pathétique.

Ces idées sont harmoniques dans leur essence et leur origine ; mais dès qu'elles tombent dans le monde de l'action et se mêlent aux passions ou aux intérêts de la vie humaine, elles s'altèrent, perdent leur pureté et deviennent exclusives. Elles s'opposent alors et se combattent. Le tragique consiste dans cette lutte et dans la catastrophe finale qui entraîne les personnages à leur ruine, confond leurs desseins bornés et les précipite dans le malheur.

Voilà le thème de la haute tragédie, de la tragédie ancienne en particulier. La tragédie moderne laisse davantage apparaître le côté personnel ou égoïste de la passion, les caprices et l'arbitraire de la volonté ; le côté criminel, la perversité, la méchanceté gratuite. Elle n'a toutefois de grandeur et n'est vraiment pathétique que par cette opposition des principes élevés de la nature humaine qui se combinent avec les passions et les intérêts particuliers.

Le dénoûment du drame fait ressortir l'accord des puissances morales. Celles-ci, en effet, ne périssent pas avec les individus. Loin de là, le contraste n'en est que plus frappant entre ce qui est éternel et ce qui est périssable ; il ressort de l'action tout entière. Par là, la tragédie *purifie* les passions qu'elle excite selon l'expression d'Aristote ; elle laisse dans l'âme un sentiment de religieuse frayeur. —

On ne peut méconnaître ce qu'il y a d'élevé et de vrai dans cette explication. Pour bien la juger, il faudrait la rapprocher des théories anciennes sur le principe de la tragédie : nous en dirons quelques mots.

Suivant Aristote, la tragédie est la représentation d'une action *importante* qui excite la *terreur* et la *pitié*. Cette définition, qui fait connaître le principe tragique par ses effets, nous laisse dans l'ignorance sur sa nature et sa cause. L'épithète vague, σπουδαίους, appliquée à l'action, ne dit rien sur son essence. Ceux qui ont voulu préciser la pensée du philosophe grec sont tombés dans les explications les plus contradictoires. Presque toutes portent sur l'effet moral et religieux du drame, lequel élève et purifie l'âme quand il est pur et conforme à son but ; mais ceci appartient à toute œuvre d'art et n'est pas le propre de la tragédie. On sait tout ce que la κάθαρσις a enfanté de commentaires.

Or, qu'on s'appesantisse tant qu'on voudra sur ces idées, jamais on n'en dégagera le principe de la tragédie ; c'est la cause et non les effets qu'il faut saisir et où il faut remonter. Kant fit sortir la poétique de cette impasse par son analyse de l'idée du *sublime* qui contient en germe celle du *tragique* et du *pathétique*. Le sublime, selon

Kant, c'est le spectacle d'une force qui menace notre existence matérielle, mais qui en même temps, par sa grandeur, nous donne le sentiment de notre nature spirituelle, libre et infinie. De là cette *terreur* mêlée de joie, l'attrait des âmes fortes. De là aussi cette *pitié* noble pour de nobles infortunes. Là est le secret du plaisir que nous fait épouver la tragédie(1). Le fond de l'action tragique, c'est donc l'homme aux prises avec le malheur. Mais dans cette lutte où souvent il périt, se révèle la supériorité de sa nature morale et sa liberté, ou, pour parler comme Kant, l'*autonomie* de sa volonté. C'est ainsi que le théâtre nous offre l'idéal de la destinée humaine. C'est cette idée que Schiller a développée dans plusieurs de ses écrits. Son théâtre, on peut le dire, la montre en action et en est la justification.

On ne voit pas d'abord en quoi la théorie de Hegel est différente. Cependant, si l'on y regarde de près, on verra que, sans la contredire, un autre esprit s'y révèle.

Toute la philosophie de Kant est fondée sur la raison, mais la raison personnelle et *subjective*. Dans la raison réside la liberté. Le développement de ce principe, en morale, engendre le stoïcisme de Fichte avec sa grandeur et sa noblesse, mais aussi avec son côté étroit et faux. La philosophie qui vient ensuite rétablit le côté absolu de la raison, qu'elle exagère à son tour. Dans le système de Schelling et de Hegel la nature et l'homme ne font que réaliser la pensée universelle. La vie des individus et celle de l'espèce, doit représenter le principe *divin* des choses. Dans l'art, comme dans la vie, dont le drame offre l'idéal, ces idées apparaissent mêlées aux passions et à la volonté humaine. Tombées dans le fini, elles s'opposent entre elles, se combattent; c'est là ce qui forme le nœud du drame. Leur accord reparaît au dénoûment, au terme de la lutte, dans le naufrage des volontés et des passions individuelles.

Énoncée dans ces termes généraux, cette théorie n'a rien précisément qui choque l'esprit. Loin de blesser le sens moral, elle fait reparaître, dans l'art dramatique, l'élément religieux trop effacé dans le système précédent. Mais on remarquera aussi que la liberté humaine, sans être complétement anéantie, joue, à son tour, un bien plus faible rôle. Que l'on compare avec le morceau de Schiller sur l'influence morale du théâtre (fin du 2e vol., p. 400) et avec d'autres morceaux sur le pathétique, etc. Ici le triomphe de la liberté morale est le vrai but de l'action dramatique. L'homme y est jugé dans ses actes.

(1) *Voy.* Schiller : *De la cause du plaisir que nous font éprouver les objets tragiques.*

La destinée individuelle reste le vrai fond de l'action ; elle apparaît au premier plan ; tandis que là elle se retire ou passe au second, elle se réduit à n'être qu'un instrument de la puissance divine. La théorie de Schiller fait du théâtre une école de mœurs; celle de Hegel risque de convertir les personnages en abstractions et en idées personnifiées. Le drame se joue à une hauteur inaccessible, où la passion devient froide et où la volonté n'est plus libre. L'action est une allégorie comme on en a l'exemple dans le second *Faust*. — Si ces conséquences sont peu apparentes, c'est que le principe n'est pas développé ; mais c'est le devoir de la critique de le dégager et de le démasquer.

Qui peut nier cependant que cette théorie ne soit vraie dans sa généralité? Les idées éternelles de la raison ne sont-elles pas la base réelle de l'existence humaine, le but de la vie des individus, comme de celle des peuples et de l'humanité? Le monde, comme le dit Platon, est la manifestation des idées divines. Si l'idéal est l'objet de l'art, l'art dramatique a aussi pour objet la représentation des idées, celles-ci forment le nœud du drame. Cela est vrai surtout de la tragédie, sa forme la plus élevée. Dans la haute tragédie, l'intérêt roule sur un antagonisme d'idées et de principes. Oui, disons-le bien haut, ce qui intéresse dans un spectacle, ce n'est pas seulement le tableau de la souffrance, le jeu désordonné des passions, ni même la lutte stérile de la liberté à leur service. Ici, comme dans la vie, ce sont ces idées éternelles, qui, s'identifiant avec les caractères, fournissent à la volonté ses vrais mobiles, à la passion les sentiments nobles qui la relèvent et la purifient. C'est là ce qui forme la base de l'action, et appelle un dénoûment.

Hegel a donc rendu un véritable service en faisant ressortir avec orce ce côté de la théorie de l'art dramatique. Ce qu'il dit en particulier de la tragédie ancienne, au sujet des hautes collisions qui en forment le nœud, est aussi vrai qu'original et profond.

A ce sujet, nous ferons remarquer le progrès qu'a suivi cette question du principe de la tragédie depuis son origine, c'est-à-dire depuis Aristote, qui le premier l'a posée et en a saisi un côté, avec sa profondeur accoutumée. Aristote, en réalité, se borne à exprimer l'effet de la tragédie sur l'âme : la *terreur* et la *pitié*, en caractérisant les deux sentiments qu'elle excite. Parmi ses successeurs, commentateurs ou critiques, les uns se préoccupent du côté moral qu'ils comprennent mal, et dont ils font le but du drame. Les autres ne voient dans le drame qu'un simple jeu du hasard, un conflit des passions humaines et un moyen d'émouvoir la sensibilité. Avec Kant et Schiller apparaît un autre principe : la *liberté* humaine dans sa lutte contre la passion

et le destin. Mais ce principe concentré dans le moi, ou personnel, doit lui-même céder le pas à un principe plus vrai et plus élevé, la *raison* impersonnelle et absolue avec ses idées éternelles et divines. Celles-ci deviennent le fond même du drame, la base de l'action, elles forment son vrai nœud. Les volontés, les caractères, les passions s'y subordonnent. — De ces éléments réunis et coordonnés doit sortir la vraie théorie de l'art dramatique.

Ce qui regarde la *Comédie* nous paraît bien inférieur à ce qui précède. Tous les auteurs qui ont essayé de traiter ce sujet philosophiquement ont à peu près échoué. Ou ils se sont retranchés dans des formules vagues; ou leurs explications rentrent difficilement dans un principe unique.

La définition du comique par Aristote est au moins claire. Le comique, selon lui, est un défaut qui n'est pas nuisible (οὐ φθαρτὸν) (*Poétique*...) La philosophie allemande a voulu aller plus loin; elle a cru déterminer cette idée en appliquant ici une de ses catégories. Le comique représente le côté purement *subjectif* de la nature humaine, comme le tragique en montre le côté objectif ou substantiel. (Schelling.) — La formule, dans cette généralité, reste à l'état d'énigme. Elle redevient plus claire, si l'on ajoute, avec Hegel, que la comédie nous montre la personnalité humaine dénuée d'une base fixe, c'est-à-dire avec ses caprices, ses fantaisies et ses ridicules. C'est revenir à la notion commune. On fait remarquer encore que le comique exclut le sérieux, et l'on insiste sur cette absence du sérieux comme condition du vrai comique, ce qui le distingue de la satire. Cela est vrai, mais nous doutons que ces explications fassent beaucoup avancer la théorie. La distinction du *risible* et du *comique*, également fondée, n'éclaire pas non plus le problème. *Jean-Paul* qui a voulu creuser le sujet, appelle le comique, «le sublime retourné.» C'est un mot spirituel, mais qui n'amène rien de positif.

Il faut avouer que l'explication donnée par Hegel ne satisfait guère plus. Sa pensée est embarrassée et son langage laconique manque de clarté.

Cet exposé des principes de l'art dramatique se termine par un parallèle entre le *théâtre ancien* et le *théâtre moderne*, morceau remarquable et plein d'intérêt. Cette question a été, on le sait, le champ de bataille des classiques et des romantiques. Tout le cours de littérature dramatique de *W. Schlegel* roule sur cette opposition. Il était difficile d'être neuf

sur un sujet aussi universellement traité. Mais si la plupart des différences avaient été saisies et déjà exprimées, il restait à les formuler et à les déduire d'un principe unique. Il fallait aussi dégager le parallèle des exagérations de la polémique et des accessoires sur lesquels certains auteurs ont trop insisté. Sous ce rapport, la comparaison qu'établit Hegel entre le théâtre antique et le théâtre moderne, particulièrement sur la tragédie, a une valeur incontestable. Ce qui ailleurs est exprimé vaguement, superficiellement, ou masqué sous des antithèses oratoires, est ici exposé nettement et avec suite, offre un tout parfaitement lié, qui satisfait la raison.

Hegel ne se borne pas à énoncer ces différences d'une manière générale, il poursuit le parallèle sur tous les points qui forment le fond même du drame, les situations, les caractères, les motifs qui animent les personnages, la marche de l'action et le dénoûment.

La plupart des différences sont caractérisées avec vigueur, et l'on ne peut nier qu'elles ne touchent à l'essence même du drame, non aux formes extérieures, comme cela se remarque souvent chez les auteurs les plus distingués (W. Schlegel). Peut-être, le parallèle est-il forcé sur quelques points ; c'est le défaut de tout parallèle; en général nous le croyons solide. Une foule de remarques originales et vraies jettent une vive lumière sur le *chœur*, sur les collisions tragiques, le caractère des personnages, le destin, le dénoûment des pièces antiques. Les traits distinctifs de la tragédie moderne ne sont pas saisis avec moins de pénétration et déduits avec moins de sagacité des principes qui servent de base à la société nouvelle. L'auteur ne considère que le théâtre anglais, le théâtre espagnol et le théâtre allemand; c'est un tort, sans doute. Shakespeare, Calderon, Schiller, sont pour lui les vrais représentants du drame moderne. Notre théâtre est comme non avenu. Il le juge en passant avec la sévérité injuste, on peut dire légère, habituelle à ses compatriotes. Mais, sauf ce défaut que nous ne voulons point atténuer, ses réflexions sur le fond du théâtre moderne n'en conservent pas moins leur mérite propre de haute critique philosophique.

Ce morceau est un de ceux dont la critique littéraire commence par médire et qu'elle finit quelquefois par s'approprier. Nous n'osons lui conseiller ce larcin ; mais elle pourrait avoir la main plus malheureuse.

La partie la plus faible, ici comme plus haut, c'est ce qui a trait à la *comédie*. Hegel se montre exclusif, superficiel, paradoxal, comme on pourrait à peine l'attendre d'un esprit médiocre et prévenu. Il exalte Aristophane au point d'en faire à peu près le seul vrai comique. Malgré sa sévérité morale, excessive, il pousse la partialité, jusqu'à

prétendre que l'auteur des *Nuées* n'a tourné en ridicule ni la philosophie ni la religion de son temps. Pour la comédie moderne, il ne la comprend pas ; il n'y voit qu'un jeu d'intrigues et une école de fourberie. Shakespeare seul trouve grâce. Le jugement sur Molière étonne, même de la part d'un auteur allemand. Ce jugement, dira-t-on, diffère peu de celui de Bossuet, de Fénelon, etc. Soit. Mais ce qui se comprend sous la plume du prêtre chrétien, est inintelligible chez le philosophe admirateur complaisant d'Aristophane et de Shakespeare. D'ailleurs, il n'est pas de moraliste, qui, tout en signalant, à son point de vue, les défauts que l'on a droit de relever dans les pièces de Molière, ne rende hommage à son génie. On n'est pas dispensé pour cela de saisir le côté vrai et immortel de ses œuvres. Si la critique allemande est aveugle ou sceptique en ce point, c'est un défaut qui ne tombe que sur elle. Mais ce défaut n'est point général. Nous connaissons au moins une exception, et cette exception, c'est la plus grande autorité critique et poétique de l'Allemagne, c'est Goethe. Quoi qu'il en soit, ce passage, comme tant d'autres, prouve combien est différent l'esprit des deux nations.

Dans un chapitre additionnel sur les *Genres accessoires de poésie*, nous avons rassemblé ce que Hègel a écrit ailleurs sur la *poésie didactique, descriptive*, la *Fable*, l'*Apologue*, l'*Épigramme*, etc. Ces morceaux empruntés à l'histoire générale de l'art, et qui auraient mieux figuré en effet dans sa théorie, ne donnent qu'une idée incomplète de chaque genre. Néanmoins ils contiennent un certain nombre d'observations justes et neuves. Le jugement sur la poésie *humoristique*, fait très-bien ressortir les défauts de ce genre de poésie, surtout chez J. Paul, son représentant le plus brillant et le plus célèbre en Allemagne.

La *poésie légère*, telle qu'elle existe de notre temps, est aussi caractérisée avec finesse et mise à sa véritable place.

III.

Des époques de la poésie.

Poésie orientale, poésie grecque, poésie moderne.

Sous ce titre d'*Époques de la poésie*, nous avons reproduit, en les abrégeant, les passages principaux où Hegel retrace les caractères généraux du développement de l'art, caractères qui s'appliquent également à la poésie. Il ne faudrait donc pas y chercher une histoire générale de la poésie, mais un complément destiné à éclairer certaines parties de cette poétique et en particulier celle où l'auteur trace, après la théorie de chaque genre, l'histoire de son développement. Nous avons pensé que cet aperçu ne manquerait pas d'intérêt pour le lecteur.

Hegel reconnaît trois époques principales : l'époque *orientale* qu'il nomme *symbolique*, l'époque *grecque* ou *classique*, et l'époque *moderne* ou *romantique*.

Les caractères généraux de ces trois époques se tirent de la notion même de l'art.

Les œuvres de l'art renferment deux principes, le *fond* et la *forme*, l'*idée* et son *expression*. Or, dans la première époque qui est l'enfance de l'art, ces deux termes se cherchent vainement et ne peuvent s'accorder. Dans la seconde, ils se rencontrent et se combinent avec une parfaite mesure. Dans la troisième, l'idée dépasse la forme et revient sur elle-même.

Voici comment s'explique et se développe le sens de ces formules.

Plongé dans la contemplation de la nature, et pénétré de l'idée abstraite de l'infini, le génie de l'*Orient* s'épuise en inutiles efforts pour revêtir ses conceptions gigantesques de formes qui leur répondent. La pensée est obscure, l'expression énigmatique ; partout domine le symbole. De là, des créations grandioses, extraordinaires, mais dépourvues de mesure, de proportion et de beauté. C'est un mélange de matérialisme et d'idéalisme, où se combattent et se détruisent tous les éléments

de la pensée. La poésie des Hébreux, seule, forme un contraste frappant par la conception nette d'un Dieu-esprit, séparé du monde et élevé infiniment au-dessus de lui. De là le caractère *sublime* de toute cette poésie.

A l'Orient s'oppose la *Grèce*. La Grèce a eu le privilége de réaliser cet accord parfait de l'idée et de la forme, qui constitue le beau. Partout l'heureux génie des Grecs a su saisir cette juste proportion et cette harmonie de la matière et de l'esprit, de la nature et de l'homme, du fini et de l'infini, de la pensée et de son expression. Les divinités de la mythologie en offrent l'idéal sous les traits de l'humanité vivante, affranchie des misères de la nature mortelle. L'élément moral qui fait le fond de leur existence s'allie avec la forme physique et avec la passion de manière à garder ce juste équilibre, d'où résultent le calme et la sérénité.

Dans l'*art Romantique* ou *Chrétien*, l'accord disparaît de nouveau. L'esprit, prenant conscience de lui-même et de sa nature infinie, abandonne le monde des formes sensibles pour se retirer en lui-même ; il creuse les profondeurs de sa nature intime. Ici éclate la disproportion par le côté opposé à l'Orient. Ce n'est pas parce que la pensée est vague et que les formes de la matière ne peuvent l'exprimer, c'est au contraire parce que l'esprit sent sa supériorité et qu'il se comprend lui-même. La spiritualité avec son caractère le plus profond, l'âme et la personnalité humaine, sa liberté infinie, voilà ce qui domine dans toutes les créations de l'art chrétien, par conséquent aussi dans les conceptions de la poésie moderne.

Hegel ne se borne pas à ces généralités, il passe en revue les principales formes de l'art et de la poésie qui appartiennent à ces trois époques.

I. *Poésie orientale.* — Le type de la *poésie orientale* lui paraît surtout réalisé dans la *poésie indienne*. Son jugement, quoique sévère, est vrai dans sa généralité. Orientalistes, archéologues, historiens, poëtes, critiques et philosophes, tous ont célébré à l'envi les œuvres de cette littérature ; plusieurs ont même osé la placer à côté et au-dessus des chefs-d'œuvre de la poésie grecque ou moderne. Pourquoi ne serait-il pas permis à un philosophe de relever le défaut capital qui aurait dû défendre les littérateurs de cet engouement et les prémunir contre ces exagérations ? Ce défaut c'est l'absence de mesure et de proportion, sans lesquelles il n'y a pas de véritable beauté. Sans méconnaître le grandiose de ces conceptions, leur richesse, leur fraîcheur et leur naïveté, il fallait insister sur les motifs qui feront toujours placer les productions de l'art dans son enfance bien au-dessous des œuvres régulières

du génie qui se possède, dans sa jeunesse florissante ou parvenu à sa maturité. On ne peut nier que Hegel ne se soit acquitté de cette tâche avec une vigueur et une netteté qui laissent peu de place à la réplique. Mais peut-être aussi, cela sent-il trop la réaction. La poésie orientale a des côtés brillants auxquels il a mieux rendu justice dans d'autres endroits, lorsqu'il trace l'historique de chaque genre (Voy. t. I, p. 215-222, 306-308).

Il est curieux aussi de voir le *Panthéisme oriental*, en poésie, jugé par un philosophe si souvent accusé lui-même de panthéisme. Son jugement, très-peu favorable, prouve, au moins, qu'il y a diverses espèces de panthéisme. Quant à la poésie *hébraïque*, peu d'auteurs, même parmi les écrivains religieux, en ont parlé avec plus d'admiration, et mieux démontré sa sublimité.

II. *Poésie grecque.* — La poésie grecque ou *classique* ayant été appréciée plus en détail à propos des divers genres de poésie, il suffisait de remonter à la cause d'où dérivent ses caractères les plus généraux, soit qu'on la considère en elle-même, soit qu'on l'envisage dans son rapport avec la mythologie dont elle est inséparable. Or, ce principe c'est la *liberté* qui naît de la conscience de soi et qui, combinée avec le sentiment de la *mesure*, engendre la *beauté* dans l'art; car la beauté est l'alliance parfaite de l'idée et de la forme sensible. Hegel fait ici une heureuse application de sa formule générale. Ainsi s'explique, en effet, cette proportion parfaite et cette harmonie, attributs communs des œuvres du génie grec, dans la poésie comme dans les autres arts, et qui en font des œuvres *classiques*. Le principe est la liberté, mais une liberté réglée, assujettie aux lois qu'elle se donne elle-même et qu'elle observe spontanément. Ses productions sont celles d'une pensée maîtresse d'elle-même. L'artiste et le poëte grec possèdent, au suprême degré, ce privilége d'allier les contraires et de les dominer en les soumettant à la règle et à la mesure, d'unir l'idée et la forme au degré où ils se conviennent. Pénétrés de l'esprit public et du sens des traditions, mais libres dans la manière de les façonner, ils transforment et perfectionnent tout ce qu'ils touchent; ils impriment à chaque objet un cachet de beauté et d'idéalité qui appelle en même temps le fini de la forme. Mêlant la spontanéité à la réflexion, l'habileté technique et la perfection du travail avec l'inspiration la plus pure, créateur à tous les titres, le poëte (*vates*) est l'organe de l'esprit public, et cependant ne relève que de lui-même. L'*individuel* et le *général* se confondent en lui comme dans les mœurs au moment le plus florissant de la Grèce. Par là, les

œuvres du génie grec sont restées les modèles du beau classique pour tous les temps et pour tous les peuples.

Hegel fait aussi très-bien ressortir le caractère de la *mythologie*. Le fond est l'élément moral qui apparaît de plus en plus dans les fables et les divinités, et dont l'union avec la forme humaine, physique et sensible, constitue l'*anthropomorphisme* des divinités du polythéisme.

Il indique les *sources* communes de la poésie et de la Fable. Le vice interne de cette croyance et de cette forme de l'art, les causes de la décadence de l'art grec et de la mythologie sont signalés brièvement et avec justesse; ces causes sont tirées à la fois de la nature des divinités et des circonstances sociales qui ont précipité la ruine de cette civilisation.

Le jugement sur la *poésie des Romains*, par cela même qu'il est très-général, doit paraître exclusif, et il l'est en effet, quoiqu'on ne puisse nier que toute cette poésie comme les arts en général n'aient été qu'une imitation grecque. Les Romains en conviennent eux-mêmes. (*Excudent alii meliùs*... (Virg.) *Græcia capta ferum cepit victorem* (Hor.)—La *Satire* donnée comme type original de la poésie romaine, en est bien le trait saillant. Quoi qu'il en soit, il est certain que Hegel ne fait pas une place digne et convenable à la littérature romaine, à cette littérature qui a produit Virgile, Horace, Tibulle, Catulle, Térence et Lucrèce. C'est un défaut général que nous lui avons reproché plus haut.

III. *Poésie moderne*. — L'art grec est l'accord parfait des deux éléments du beau, de l'idée et de la forme. Ses divinités nous en offrent l'idéal. Mais il est quelque chose de plus élevé que cet accord qui constitue la beauté sensible, c'est la *beauté spirituelle*. Celle-ci réside dans l'âme en harmonie avec elle-même et avec Dieu, son principe et sa fin. Pour arriver à cet état, il faut d'abord qu'elle ait conscience de son essence divine, et de ses destinées immortelles. De plus, cet accord n'est pas immédiat, il suppose une lutte, un antagonisme, un combat livré à la nature sensible, la souffrance, la douleur et la mort. L'idéal nous en est offert dans Dieu même qui revêt la nature mortelle, partage les souffrances et les douleurs de l'humanité, réconcilie l'âme avec son auteur par un miracle de son amour. Ce miracle qui change la face du monde et qui est le grand événement de l'histoire, l'art aussi et la poésie le prennent pour objet. Ainsi s'ouvrent pour la poésie une ère et des destinées nouvelles.

Tel est le caractère de la *poésie romantique* comme de l'art *chrétien* en général.

Il était à craindre que Hegel en donnant ici, comme il a fait ailleurs, des dogmes de la religion chrétienne une explication conforme à son système, n'en tirât quelque conséquence étroite et fausse, inconciliable avec le caractère de l'art et de la poésie modernes. Son sens esthétique l'a préservé de ce défaut et des erreurs qu'entraîne avec soi l'esprit systématique. C'est à peine si l'on voit percer dans quelques expressions les idées qui rappellent sa philosophie de la religion. L'*idéal chrétien*, à la fois *religieux* et *profane*, est exprimé avec profondeur et vérité. L'unité de Dieu faisant place à la pluralité des dieux et au Destin; l'amour divin répandant ses trésors dans la création et contractant une alliance intime avec l'humanité; le moment de la souffrance et de la mort; l'idée de la résurrection : ces nouvelles sources ouvertes à l'art et à la poésie modernes, sont indiquées avec vérité et dans un langage digne du sujet. L'opposition de l'idéal nouveau et de l'idéal antique, le point de vue de la nature changé, celle-ci cessant d'être divinisée et peuplée d'êtres semblables à l'homme; l'âme se détachant du monde et se retirant en elle-même, créant un héroïsme nouveau de résignation et de sacrifice : toutes ces différences sont saisies avec force et nettement exprimées. Il montre aussi très-bien comment ce monde de l'art et de la poésie, en apparence restreint, s'agrandit en réalité au dedans et au dehors. L'âme retrouve l'infini en elle-même, ainsi que tout un monde peuplé de perspectives immenses et variées. L'histoire du cœur humain s'enrichit de sentiments nouveaux, les uns inconnus à l'antiquité, les autres développés et purifiés. Des situations nouvelles en naissent pour l'art, et en particulier pour la poésie dramatique. Au dehors, si la nature n'est plus divinisée, elle sert de théâtre à l'activité humaine et de reflet à tous les sentiments de l'âme. Par là, aussi, l'élément accidentel et arbitraire pénètre dans l'art; il y occupe plus de place, et donne un libre jeu à ses caprices et à ses fantaisies. Mais cette liberté plus grande est aussi plus exposée à dégénérer en licence ou à s'écarter de la mesure. Enfin, comme trait fondamental de l'art et de la poésie modernes, le ton *lyrique* retentit partout même dans l'épopée et le drame.

Toutes ces idées exprimées ailleurs peut-être avec plus d'éclat, ont ici l'avantage de découler d'un principe et de se lier à une théorie générale qui en fait la force et la clarté; tandis que chez les écrivains les plus brillants qui ont traité ce sujet, comme notre Chateaubriand, la comparaison dégénère souvent en parallèle oratoire, où l'exagération de la polémique nuit à la vérité et à l'impartialité des jugements.

Sous le titre d'*Idéal chevaleresque*, Hegel fait l'analyse des trois sen-

timents qui dominent dans la poésie moderne : l'*honneur*, l'*amour*, et la *fidélité*. Quoique ceci soit donné comme déduction du principe de la personnalité, le morceau ne renferme pas moins un mérite psychologique qui en fait l'intérêt principal. Il est semé d'observations justes et fines. Le parallèle avec les sentiments correspondants dans l'antiquité, exagéré peut-être, reste vrai dans les traits principaux.

Quant à cet autre genre d'*idéal* dont le principe est la personnalité et la volonté humaine, poursuivant, avec toute l'ardeur de la passion, les intérêts humains dans le cercle de la vie présente, il est certain qu'il fait le fond d'un grand nombre de productions de la poésie moderne, et Shakespeare en est le premier modèle. L'appréciation que fait Hegel, sous ce rapport, des principaux caractères de Shakespeare est un de ces morceaux de haute critique qui ne peuvent passer inaperçus. Ici c'est bien du fond même du drame qu'il s'agit et non de ses accessoires.

Cette esquisse des principales époques de la poésie, pour être complète, devrait se terminer par un coup d'œil sur son état présent et sur son avenir. Mais, sous ce rapport, les vues de l'auteur nous ont paru tellement faibles et fausses que nous n'avons pas cru devoir les reproduire. Hegel aboutit à une espèce d'éclectisme, à un mélange des formes de l'art et de la poésie, qui diffère peu de ce qui a été dit d'analogue dans ces derniers temps. Nous avons préféré ajouter quelques *fragments* sur des objets relatifs à la nature de la poésie et à ses divers genres, et où l'on reconnaît les mérites supérieurs que nous avons plus d'une fois signalés. Ceci nous a paru plus instructif et plus digne d'intérêt. Les morceaux sur la *vérité poétique*, sur le *pathétique*, les *caractères*, etc., contiennent les vues les plus élevées et des remarques d'une haute valeur théorique et pratique. Ils servent en partie à combler des lacunes importantes dans la théorie de l'art dramatique.

Conclusion. Tel qu'il est, ce livre tient-il la promesse que son titre annonce? Résout-il les principales questions relatives à la nature de la poésie, à ses genres et à ses époques? Nous croyons pouvoir répondre affirmativement. Nous n'avons pas dissimulé les défauts, les lacunes et les endroits faibles. Il se peut même qu'il offre moins d'originalité que telle ou telle autre partie de la théorie des arts dans l'ouvrage principal, par exemple, celle qui concerne la sculpture et la musique. Dans la première partie, on voudrait que l'auteur eût donné plus de soin et d'étendue à décrire les facultés poétiques. Ce sujet si souvent traité n'en

méritait pas moins d'être approfondi de nouveau, et l'analyse philosophique est loin de l'avoir épuisé. Quant aux différents genres de poésie, le caractère philosophique de ce traité ne dispensait pas tout à fait de donner quelque attention aux espèces secondaires qui, bien que se rattachant aux genres principaux, s'en distinguent, dans la littérature, par des productions originales. C'est, selon nous, une idée bizarre que de les placer comme formes de transition dans le passage d'une époque de l'art à une autre (*Esthét.*, t. II). Notre chapitre additionnel ne peut suppléer à cette lacune. D'autres genres, comme l'*Idylle* et la *Pastorale*, sont à peine mentionnés à propos de l'épopée, ou ne sont considérés que comme des dégénérescences de l'art. Quoique peut-être une place trop étendue leur soit faite dans la plupart des poétiques, chez Batteux, par exemple, qui consacre tout un chapitre au style de la Bergerie, il fallait au moins indiquer le principe en signalant les fausses tendances. Cet esprit exclusif a entraîné les fautes les plus graves en ce qui regarde l'épopée savante et toute littérature de seconde main.

Malgré ces défauts et d'autres que nous avons signalés, nos éloges subsistent, et nous pensons les avoir suffisamment motivés pour qu'on ne puisse les rejeter par des fins vagues de non-recevoir. Les épithètes d'ingénieux et de spirituel que l'on donne souvent à un auteur pour se dispenser de discuter ses idées, lorsqu'elles sortent du cercle habituel de la critique, ne suffisent pas pour les apprécier.

Nous avons entrepris un examen plus sérieux; et si nos éloges sont outrés, au moins sont-ils raisonnés. D'abord toutes les hautes questions qui touchent à la philosophie de l'art, sur la nature de la poésie, ses rapports avec les autres arts, les caractères qui distinguent ses œuvres de celles de la prose et en particulier de l'histoire et de l'éloquence, nous ont paru traitées avec une supériorité que l'on ne peut nier quand on compare ces passages à ceux des autres écrivains qui ont abordé le même sujet. Dans les points consacrés à l'expression ou au langage poétique, Hegel ne se borne pas à être ingénieux, il montre une haute intelligence et une rare sagacité, même sur des questions qui touchent à la technique de l'art. Les rapports de l'expression avec la pensée sont démontrés par des raisons d'un ordre supérieur qu'on ne trouve pas dans les traités ordinaires. Nous avons suffisamment fait ressortir ces mérites, pour ne pas y revenir de nouveau.

L'endroit le plus remarquable de la deuxième partie, est sans contredit ce qui regarde la poésie épique. Personne, à notre avis, n'a mieux pénétré les vrais caractères de l'épopée primitive et n'a mieux su déduire de ce principe les règles et les conditions spéciales de ce

genre de poésie. La poésie lyrique fournit aussi des pages brillantes avec une théorie moins solide. Enfin, dans la poésie dramatique elle-même, objet principal de nos critiques, sans parler d'une foule de remarques de détail pleines de justesse, on trouve une manière nouvelle d'envisager le principe de la tragédie et un parallèle remarquable du théâtre ancien et du théâtre moderne. Quant aux époques de la poésie qui sont plutôt celles de l'art en général, bien que cet aperçu ne soit qu'un extrait dont les défauts doivent nous revenir en partie, nous ne croyons pas nous abuser en disant que le développement de l'art est exposé d'une manière grande et vraie.

L'art oriental, la poésie grecque et la poésie chrétienne, dans leur ensemble et leurs traits principaux, sont saisis et reproduits avec fidélité et avec éclat. Un nouvel intérêt s'ajoute à ce tableau, par l'enchaînement des idées et des formes qui marquent le progrès de la pensée humaine. Plusieurs points particuliers sont traités avec un sens historique et critique vraiment supérieur. Tel est le morceau sur la poésie indienne, sur le mysticisme oriental, sur l'idéal chevaleresque et le drame de Shakespeare.

Un mot, en terminant, sur la *critique* de Hegel. Nous comprenons qu'elle ne plaise pas à tout le monde. Par son caractère exclusif et tranchant, elle doit choquer beaucoup d'esprits. La manière dont il traite nos grands écrivains, Corneille, Racine, Molière, quand il daigne en parler, n'est pas faite pour lui concilier nos suffrages et notre sympathie ; ce n'est pas toutefois une raison pour tomber dans le même défaut à son égard et méconnaître ce qu'il y a souvent de profond et d'original dans ses appréciations. Toutes les fois qu'il aborde les grandes œuvres de la poésie, celles d'Homère, d'Eschyle, de Sophocle, de Dante, ou de Shakespeare, sa critique a au moins, le mérite de pénétrer au fond des choses. Elle fait toujours ressortir quelque côté nouveau, quelque grande face, qui avaient échappé à ceux dont le goût délicat et plus épuré se laisse peut-être aussi trop prendre à l'élégance et à la perfection des formes dans les ouvrages, travaillés avec art, des époques d'imitation.

Ainsi en a jugé l'*Académie française* elle-même qui a couronné notre travail principal, malgré les scrupules que le nom de Hegel ainsi que plusieurs de ses jugements sur nos grands écrivains avaient fait naître chez quelques-uns de ses membres. A part le sentiment de reconnaissance que nous aurions tort de dissimuler, rien, à notre avis, ne témoigne mieux de l'esprit élevé et libéral de ce corps illustre. Rien aussi n'est plus conforme à sa haute mission que son zèle à encourager, comme essentiellement moral, tout travail qui tend à élever la pensée,

à la détourner du souci des intérêts matériels et à la reporter vers les grands problèmes dont la méditation est, après la vertu, le plus noble emploi des facultés humaines. Les amis de la philosophie et de la littérature, quel que soit aujourd'hui leur nombre, doivent applaudir à tout acte qui marque et sanctionne leur alliance. Cette union, pour laquelle nous faisons des vœux sincères, est, selon nous, une des principales conditions qui peuvent rendre à l'une et à l'autre leur éclat terni ou éclipsé ainsi que leur action sur les âmes et sur les destinées de notre pays.

CH. B.

APPENDICE.

I

Des facultés poétiques.

Imagination, Talent, Génie (Extrait de Jean Paul Richter).

L'analyse des facultés poétiques, telles que l'*imagination*, le *talent*, le *génie*, ainsi que nous l'avons fait remarquer (*Examen crit.*), est un des points qui laissent le plus à désirer dans la Poétique de Hégel. Pour remplir cette lacune, nous donnons ici un abrégé de la partie correspondante de l'Esthétique de *Jean Paul*, où ce sujet nous paraît traité d'une manière plus étendue et plus complète. Ce morceau contient des pensées originales et profondes, exprimées dans un style brillant et animé. Mais Jean Paul est un écrivain qui, à cause des excentricités de sa manière et de son langage, ne peut être ni littéralement ni entièrement traduit dans notre langue. Nous avons écarté ce que l'expression et les idées de détail pouvaient offrir de trop subtil et de recherché.

I. *Imagination*. — « L'imagination sensible (Einbildungskraft) est à l'imagination créatrice (Phantasie) ce qu'est la prose à la poésie. Elle n'est qu'un degré supérieur de la mémoire, dont elle reproduit plus vivement les images. Les animaux l'ont aussi, puisqu'ils rêvent et sont capables de frayeur.

« Mais la véritable imagination, la faculté poétique, est quelque chose de plus élevé ; elle est l'âme du monde de l'âme, l'esprit élémentaire des autres facultés. Aussi, dans une grande imagination, on

peut distinguer des facultés particulières, qui en sont comme les ramifications; tels sont l'esprit de saillie, la finesse, la sagacité, etc. Mais aucune de ces facultés ne peut s'élever jusqu'à l'imagination. Des parties isolées, l'imagination fait un tout, au lieu que les autres facultés, appuyées sur l'expérience, ne détachent que des feuillets du livre de la nature. Avec les parties du monde, l'imagination fait de nouveaux mondes. Elle totalise tout, même le tout infini de l'univers. L'optimisme poétique lui appartient : par là, aussi, la beauté des formes qui habitent le monde idéal, la liberté avec laquelle, dans son éther, les êtres se meuvent comme des soleils. Elle rapproche de nous, en quelque sorte, et fait briller à nos yeux mortels l'absolu, l'infini que conçoit la raison.

« Déjà dans la vie, l'imagination exerce sa faculté d'embellir, elle répand son éclat sur les jours ternes et pluvieux d'un passé, qui s'éloigne de nous : elle les entoure des couleurs brillantes de l'arc-en-ciel que la main ne peut atteindre. Elle est la déesse de l'amour, elle est la déesse de la jeunesse. Chaque endroit de la vie dont nous nous souvenons, brille dans l'éloignement comme une terre dans le ciel. C'est que l'imagination en rassemble les parties pour en former un tout plus pur et plus serein. A l'inverse d'Orphée, nous trouvons notre Eurydice en tournant nos regards en arrière et nous la perdons en regardant devant nous.

II. *Des degrés de l'imagination : talent, génie passif.*

1° Le plus bas degré est celui où elle est simplement *réceptive*. Comme il n'existe pas d'état purement passif, où ne se mêle quelque acte de la faculté de produire et de créer, comme, d'ailleurs, la beauté ne se saisit pas par une sorte d'analyse chimique, partiellement, sans que l'esprit conçoive et façonne les objets en un tout organique, quiconque a dit une fois « Cela est beau, » lors même qu'il se trompe sur l'objet, a déjà de l'imagination.

2° Le *second degré* est celui où d'autres facultés se développent concurremment avec la précédente, comme par exemple, l'*esprit de saillie*, le jugement, l'*imagination mathématique*, *historique*, etc. ; tandis que la vraie imagination reste encore inférieure. Tels sont les hommes *de talent*. Quoique, à la rigueur, le talent, qui n'est pas le génie, ait l'instinct, ce mouvement naturel qui entraîne toutes les facultés vers un but exclusif, il lui manque le calme de la réflexion poétique, par laquelle l'homme s'éloigne de l'animal. Celle du talent n'est que

partielle. Ce n'est pas ce haut discernement par lequel l'esprit tire de lui-même tout le monde intérieur de l'âme. Le talent, au contraire, reçoit toujours quelque chose du dehors.

Dans la poésie, le talent, avec ses facultés spéciales, ses images, son feu, sa richesse d'idées et ses attraits, agit fortement sur le peuple; car la foule reconnaît bien les membres, mais non l'esprit général. Elle saisit les grâces, non la beauté. Tout le Parnasse est plein de poésies qui ne sont que de belle prose mise en vers comme du vin en bouteilles.

Il n'est aucune image, aucun tour, aucune pensée de génie auxquels le talent ne puisse atteindre, mais le tout reste inaccessible. Aussi, pendant quelque temps, on peut les confondre. Il y a plus, le talent s'étale comme une colline à côté des froides Alpes du génie, jusqu'à ce qu'il meure dans son voisinage... Les talents peuvent se détruire et se remplacer les uns les autres, mais non les génies : ceux-là sont des degrés, ceux-ci des espèces. Les images, les pensées spirituelles, fines, profondes, les effets de style, tous les agréments de la poésie peuvent être la proie de deux ou trois imitateurs. Mais l'ensemble et l'esprit général qui l'anime ne peuvent être dérobés. Le talent, au contraire, n'a rien d'excellent qui ne puisse être imité.

3° Qu'on me permette d'appeler *génie passif* ou *féminin* le *troisième degré*. Si je le définis ainsi, c'est qu'il est plutôt la faculté de concevoir que celle de créer, ou que dans la création il lui manque cette réflexion calme, qui s'éveille seulement par l'harmonie de toutes les grandes facultés. Il y a des hommes doués d'un sens plus élevé que le talent le plus capable, mais avec une faculté productrice trop faible. Ils reçoivent, dans une âme ouverte et sainte, le grand esprit de l'univers. Ils s'attachent à lui et lui restent fidèles, dédaignant le commun, comme fait la femme avec son sens délicat. Mais, veulent-ils exprimer leur amour, ils se tourmentent en vain; l'organe de la parole est défectueux, embarrassé. Si l'homme de talent est l'acteur mimique et le singe imitateur du génie, ces esprits souffrants qui sont sur la limite du génie, ressemblent à l'homme des bois, calme, sérieux dans sa stature droite, qui vient après l'homme et à qui la nature a refusé la parole. Les Indiens disent que les animaux sont les muets de la terre, eux sont les muets du ciel. Tenons-les pour sacrés, car ils sont précisément, pour notre monde, les intermédiaires entre les intelligences communes et le génie.

« Dans la poésie et la philosophie, ils conçoivent le monde et la beauté avec un esprit libre. Veulent-ils eux-mêmes créer, une chaîne

invisible lie la moitié de leurs membres, et ils ne produisent que quelque chose d'autre ou de plus petit que ce qu'ils voulaient. Dans la conception, ils dominent, avec une imagination sage, toutes leurs facultés; dans l'invention, ils sont enchaînés à une puissance inférieure et tous leurs efforts n'aboutissent qu'à éviter le commun.

La moitié de ces hommes maudissent leur jour de naissance. Leur raison, qui paraît si lucide sur les productions étrangères, se voile d'une obscurité profonde quand il s'agit des leurs. Ils se perdent en eux-mêmes, dans leurs propres pensées. Leur intelligence n'est pas ce soleil du génie dont la lumière engendre; c'est la lune dont le pâle éclat refroidit. Ils donnent plus facilement une forme à une matière étrangère qu'à la leur propre. De même que dans le sommeil il est plus facile de voler que de courir, ils se meuvent plus librement dans une sphère étrangère que dans la leur. Diderot en poésie, Rousseau comme philosophe, étaient de ces hommes. Bayle, dans la philosophie, appartient au génie passif; en littérature, Lessing. Parmi les poëtes, Morritz, Novalis aussi, et plusieurs de ses modèles ou de ses panégyristes.

Cependant, par une longue culture, de tels génies limitrophes peuvent s'élever jusqu'à une certaine hauteur, à une certaine liberté qui ressemble au génie. Ils peuvent devenir toujours plus charmants, plus purs, plus spirituels. Mais on remarquera toujours en eux, de même que dans le simple talent, quelque chose d'étroit.

Pourtant pas de distinction trop absolue. Chaque esprit est un airain de Corinthe, un amalgame de plusieurs métaux qui ne peuvent se distinguer dans le mélange. N'y a-t-il pas des esprits mixtes où se mêlent les époques et les nations? Lichtenberg, dans la prose, est un esprit double, qui unit l'Angleterre et l'Allemagne. Pope est un chemin de traverse entre Londres et Paris. Voltaire réunit plus hautement les deux cités. Schiller est, sinon l'accord, le ton de transition entre la poésie anglaise et la poésie allemande.

III. *Génie.* — « L'opinion, qui n'accorde au génie qu'une faculté unique agissant instinctivement, ne pouvait naître et se maintenir que par la confusion du génie avec le talent des virtuoses... D'un autre côté, faire consister le génie, la chose la plus excellente qui soit sur la terre, dans un degré d'intensité remarquable des facultés inférieures de l'âme, ou bien encore concevoir le génie sans la raison, c'est soi-même penser sans raison; c'est pécher contre le Saint Esprit. Comment ne pas accorder à Shakespeare, à Schiller, etc., toutes les facultés réunies dans un même caractère? Comment ne devait-il pas

y avoir en eux du bon sens, une raison élevée, de l'esprit, de la finesse, de l'enthousiasme, du savoir, et tout cela à la fois? Le talent exclusif, comme une corde de clavier, ne rend qu'un même son. Le génie, au contraire, ressemble aux cordes d'une harpe éolienne; là même corde rend déjà des sons variés au souffle différent qui la fait vibrer. Dans le génie, les facultés sont toutes en même temps épanouies. Et l'imagination ici n'est pas la fleur, c'est la déesse des fleurs, qui rassemble leurs corolles éparses pour en former de nouvelles fleurs; c'est, en quelque sorte, la faculté grosse de facultés. Cette harmonie ou cette puissance harmonisatrice a pour cause et pour principe deux grandes manifestations du génie.

Qualités du génie: Réflexion. Instinct. — 1° *Réflexion.* « La première est la *réflexion.* Elle suppose à tous ses degrés un équilibre entre les facultés de l'âme. A son degré le plus commun qui sépare l'homme de l'animal et la veille du sommeil, elle exige l'équilibre entre le monde extérieur et le monde intérieur. Dans l'animal, le monde extérieur enveloppe et absorbe l'intérieur; dans l'homme ému par la passion, souvent c'est le contraire. Mais il existe une plus haute réflexion, c'est celle qui dédouble le monde intérieur lui-même, le moi d'un côté et son domaine de l'autre: le créateur et son monde. Cette réflexion divine est autant au-dessus de la réflexion commune que la raison est au-dessus du raisonnement. L'attention commune est seulement tournée vers le dehors; dans le sens élevé, elle est toujours hors d'elle-même, non chez elle; c'est plutôt la conscience que la conscience de soi. Celle-ci est en quelque sorte une vue entière de l'âme, comme divisée en deux miroirs parallèles se reflétant l'un l'autre. La réflexion du génie se sépare tellement de la réflexion ordinaire qu'elle apparaît souvent comme son contraire. Cette lampe qui brûle éternellement à l'intérieur, semblable à la lampe des tombeaux, s'éteint lorsque l'air extérieur et le souffle du monde viennent à l'agiter. Mais d'où vient-elle? qui la procure?

Elle est le résultat du mouvement libre et simultané des grandes facultés, dont aucune ne se constitue en un faux-*moi*, par sa domination sur les autres.

L'intelligence du poëte, comme celle du philosophe, est calme. Le poëte le plus âpre doit être un homme doux. Contemplez le visage plein de sérénité d'un Shakespeare, ou plutôt encore sa grande épopée dramatique. L'homme peut être à chaque minute vendu sur ce grand marché d'esclaves qu'on nomme la vie réelle, et cependant conserver, dans cette haute région où il crée comme poëte, sa sérénité et sa liberté.

C'est ainsi que le *Guide*, au milieu des orages de sa vie, dessinait ses têtes d'enfants et d'anges souriants et frisés. Ainsi, la mer pleine de vagues et de courants opposés à l'intérieur, exhale vers le ciel la douce rosée du soir et du matin. Il n'y a que le jeune homme ignorant qui puisse croire que le feu du génie brûle comme celui des passions, et prendre le buste de Platon, avec ses traits calmes, où rayonne la clarté de son génie poétique, pour le buste de Bacchus. Si Alfieri, toujours agité dans sa vie comme un tourbillon, trouva moins de repos en lui-même qu'au dehors, ce fut aux dépens de ses créations. Le vrai génie a son point d'appui en lui-même. Ce n'est pas la cime agitée des flots, mais l'eau calme et profonde qui est le miroir du monde.

Ce serait, pourtant, une erreur et un préjugé que de conclure de là quelque chose contre l'*enthousiasme* du poëte. Car, le poëte, dans ses plus petites productions, doit à la fois lancer la flamme et en mesurer le degré, diriger le torrent de ses impressions, régler le mouvement harmonieux des syllabes et atteindre, au bout, la rime. Le tout seulement est créé d'enthousiasme; mais les parties sont disposées avec calme. Le philosophe, du reste, pèche-t-il contre Dieu, lorsqu'il cherche, autant qu'il peut, à gravir par la pensée les degrés qui l'élèvent jusqu'à lui et à voir dans sa lumière? Est-il contraire au savoir de philosopher sur le savoir? Si la réflexion, comme telle, pouvait être un excès, le sage alors serait au-dessous de l'animal privé de raison, et l'infini, qui, quoique incompréhensible pour nous, n'est rien pour qui ne le conçoit pas, serait au-dessous du fini.

Comment se distingue la réflexion divine de la réflexion commune? Par l'*instinct* de l'inconscient et son amour. »

2° *Instinct du génie.* « Ce qu'il y a de plus puissant dans le poëte, ce qui communique à ses œuvres l'âme bonne ou mauvaise, c'est précisément l'*inconscient*. Aussi un grand poëte comme Shakespeare ouvrira et répandra ses trésors, sans plus voir ce qu'il donne qu'il ne voit son propre cœur enfermé dans son corps. C'est que la sagesse divine, qui s'empreint tout entière dans la plante, et qui sommeille dans l'instinct de l'animal, s'exprime aussi dans l'âme inspirée. En général la réflexion ne voit pas la vue, mais seulement l'œil réfléchi ou organisé; Le miroir ne se réfléchit pas lui-même. Si nous avions une parfaite conscience de nous-mêmes, nous serions nos propres créatures et infinis. Un sentiment inextinguible met en nous quelque chose d'obscur, qui est non notre créature, mais notre créateur, et qui plane sur

toutes nos créations. Ainsi, comme Dieu l'a ordonné sur le Sinaï, nous marchons vers lui avec un voile sur la tête.

« Quand on a la hardiesse de parler sur ce dont nous n'avons pas conscience, sur l'insondable, il faut seulement en vouloir déterminer l'existence, non en mesurer la profondeur. L'*instinct* est le sens de l'avenir ; il est aveugle, mais seulement comme l'oreille est aveugle à la lumière, et l'œil sourd pour le son. Il signifie et renferme son objet, comme la cause contient ses effets, et, si nous avions résolu le problème de savoir comment les effets nécessairement donnés avec la cause la suivent cependant, nous comprendrions comment l'instinct appelle son objet, le détermine, le connaît et cependant en est privé. Chaque sentiment de privation suppose l'affinité avec ce dont on est privé, et ainsi en partie sa possession. Néanmoins, il n'y a qu'une vraie privation qui rende possible le besoin. Comme il y a des cercles organiques, il y a aussi des cercles moraux, comme, par exemple, la *liberté* et la *nécessité*, le *vouloir* et le *penser*, se supposent mutuellement.

« Maintenant, s'il existe dans l'âme humaine, l'esprit pur, comme dans l'esprit impur de l'animal, un sens de l'avenir ou un instinct, et si son objet est aussi éloigné que certain, l'universelle vérité dans le cœur de l'homme devait précisément dire les premiers mensonges de la nature. Cet instinct de l'esprit qui voit éternellement son objet le réclame sans égard au temps (parce qu'il habite un lieu supérieur à toute durée) ; il explique pourquoi l'homme ne peut exprimer et comprendre que les mots de *terrestre*, de *mondain*, de *temporel*, etc. ; car cet instinct n'en donne le sens que par les contraires. Si l'homme le plus ordinaire ne considère la vie et tout ce monde terrestre que comme un *fragment*, une partie, il n'y a qu'une intuition supérieure et la supposition d'un tout qui puisse faire admettre et mesurer ses divisions.

3° *Matière de ses créations.* « Dès que, dans le génie, les autres facultés ont pris leur essor, la faculté divine doit s'élever au-dessus de toutes, les dominer, comme un glacier éclatant et pur domine les collines obscures et terrestres. Il y a plus, cette brillante clarté de l'instinct céleste projette à travers l'âme cette lumière que l'on nomme la réflexion. La victoire instantanée sur le terrestre, sur les objets et nos penchants, est précisément le caractère du divin, c'est un combat à mort sans possibilité d'accord ; comme déjà l'esprit moral en nous, en tant qu'infini, ne reconnaît hors de lui rien de grand. Dès que tout est devenu uni, égal, le coup d'œil de la réflexion est facile.

« La poésie a-t-elle besoin de matière, ou son empire ne s'étend-il

que sur la forme? Il faut distinguer la matière *extérieure* et mécanique et la matière *intérieure*.

« Le génie, pour lequel d'autres facultés auxiliaires et brillantes ne sont que des instruments, possède et donne un signe distinctif et vrai de lui-même, savoir un nouveau monde ou une nouvelle manière d'envisager la vie. Le talent ne représente que des parties, le génie saisit l'ensemble de la vie. C'est ce que l'on voit jusque dans les sentences détachées qui, dans Shakespeare, souvent expriment des idées sur le *temps* et le *monde*; dans les réflexions d'Homère et des autres poëtes grecs, sur le sort des choses mortelles; dans celles de Schiller, sur la vie. La haute manière de concevoir le monde, voilà ce qui reste de fond solide, éternel, dans un auteur, et ce que les hommes ne peuvent changer; tandis que toutes les facultés particulières peuvent s'altérer et tomber dans l'épuisement de la vie et du temps. Oui, le génie doit déjà, comme enfant, avoir pressenti le nouveau monde autrement que les autres hommes, et de ces linéaments, avoir préparé le tissu de la fleur à venir; sans cette différence précoce aucun développement ultérieur ne pourrait se concevoir. C'est seulement la forme extérieure du poëte qui se manifeste dans son essor momentané; mais l'esprit et la matière de ses créations, il les porte en lui-même la moitié de sa vie, et, en lui, chaque pensée est un poëme ou n'est rien.

« Cet *esprit universel* du génie, comme tout esprit, anime toutes les parties d'une œuvre sans se localiser en aucune. Il peut même compenser le charme de la forme par son charme propre plus élevé. Aussi, plusieurs riches compositions ont paru aux critiques qui ne s'attachent qu'à la forme et qui dissèquent les corps au lieu de chercher l'esprit, aussi pauvres que les hautes et majestueuses montagnes de la Suisse au mineur qui les compare aux mines profondes qu'il exploite. Ils disent qu'il n'y a rien à tirer et à extraire des œuvres de cette espèce; ce qui est la même chose que s'ils se plaignaient de ne pouvoir rien tirer de l'amitié que l'amitié. C'est ainsi qu'il y a des œuvres en philosophie qui ne nous inspirent rien autre chose que l'esprit philosophique, sans découper la matière en paragraphes, etc. L'âme poétique, comme l'âme humaine, ne se montre que dans l'ensemble du corps, non dans les doigts du pied ou de la main qu'elle anime pourtant, et qu'un collecteur de modèles détache et rajuste ensuite en disant: Voyez comme remue cette patte d'araignée!

4° *L'idéal*. « S'il existe des hommes chez lesquels l'instinct du divin parle plus clairement et plus haut que chez les autres hommes, alors l'harmonie et la beauté des deux mondes doivent rayonner de l'un

dans l'autre et en faire un seul tout, parce que devant le divin tout est un, il n'y a pas de contradiction entre les parties. Et tel est le génie. Or, la conciliation des deux mondes est ce qu'on nomme l'*idéal*. Ce n'est que par les cartes du ciel que peuvent se faire les cartes de la terre. C'est en prenant le point d'appui de haut en bas que se forme pour nous la sphère céleste. Car, en partant de bas en haut, on partage toujours le ciel en deux et l'on a une terre dont la surface est plane. Le globe terrestre lui-même devient ainsi un petit corps, il est vrai, mais rond et brillant, qui nage dans l'espace. Aussi, le simple talent qui rapetisse toujours le monde divin aux proportions des planètes, ou tout au plus à l'axe de l'anneau de Saturne, ne peut jamais achever l'idéal, et avec la partie rétablir ou créer aucun tout. Lorsque, le génie, au contraire, nous conduit sur les champs de bataille de la vie, notre regard plane au-dessus aussi librement que si la gloire ou l'amour de la patrie nous précédait avec ses enseignes déployées. Partout, il rend la vie libre et la mort belle. Sur la sphère, comme sur la mer, nous apercevons la voile légère avant le lourd bâtiment qu'elle porte. Il accorde ainsi, il y a plus, il marie (comme l'amour et la jeunesse) le souffle pénible de la vie avec le sens éthéré : comme sur le bord d'un paisible ruisseau, l'arbre extérieur et l'arbre reflété dans l'eau paraissent sortir d'une seule racine et s'élever vers un double ciel. »

J. Paul RICHTER, *Vorschule der Æsthetik.*

II

Sur les divers genres de poésie.

La théorie de Hegel, sur les genres de poésie, aurait besoin d'être complétée en plusieurs endroits. Nous recueillons ici quelques passages des auteurs allemands qui ont traité les mêmes sujets. Nous nous sommes adressé surtout à *Goethe*, à *Schiller* et à *Jean Paul*. Nous aurions pu puiser à d'autres sources. Les écrits de *Lessing*, de *Herder*, de *W. Schlegel*, etc., contiennent une foule d'idées précieuses dont il eût été facile d'enrichir ces notes. L'espace ne nous l'ayant pas permis, ces matériaux trouveront place dans un travail plus étendu.

I. *De la division des genres de poésie.* — Une division exacte des formes de la poésie est difficile à établir, 1° à cause des espèces mixtes, 2° parce que chaque genre principal emprunte souvent des caractères aux autres genres. C'est ce qui se remarque surtout dans les œuvres de la poésie moderne. On aurait tort d'en conclure que la distinction des genres de poésie est arbitraire et que toute classification repose sur une base artificielle. Mais il est vrai aussi que, dans la pratique, il ne faut pas vouloir maintenir avec trop de rigueur les types abstraits de la science et les distinctions nécessaires à son étude. Le passage suivant de *Goethe* nous paraît propre à éclairer et à confirmer cette vérité.

Allégorie, ballade, cantate, drame, élégie, épigramme, épître, épopée, fable, conte, héroïde, idylle, ode, parodie, poëme didactique, roman, romance, satire.

« Si l'on voulait chercher à ranger méthodiquement ces espèces de poésie énumérées ici simplement selon l'ordre alphabétique et d'autres semblables, on rencontrerait de grandes difficultés, qu'il ne serait pas facile de surmonter. Quand on examine de près les rubriques reçues, on trouve que ces genres y sont définis, tantôt d'après des caractères extérieurs, tantôt d'après leur objet, moins d'après leur forme essentielle. On reconnaît vite que quelques-uns se rattachent ou se subor-

donnent à d'autres. Au point de vue du plaisir et de l'agrément, chaque méthode peut avoir son existence et son effet propre ; mais, si, dans un but didactique ou historique, on a besoin d'un ordre plus rationnel, celui-ci vaut bien la peine d'être cherché. Nous soumettons donc le suivant à l'examen.

II. *Des formes naturelles de la poésie : Poésie épique, lyrique, dramatique.* — « Il n'existe que trois formes de la poésie : celle qui raconte clairement, celle qui est inspirée par l'enthousiasme et celle qui représente une action personnelle : l'*épopée*, la *poésie lyrique*, et le *drame*. Ces trois espèces de poésie peuvent être réunies ou séparées. Dans le plus petit poëme, on les trouve souvent mêlées, et leur réunion dans le plus court espace produit des créations très-belles. C'est ce que prouvent les précieuses ballades de tous les peuples. Dans l'ancienne tragédie grecque, on les voit également toutes trois d'abord se combiner, puis se séparer successivement et dans un ordre marqué. Tant que le chœur joue le principal rôle, la poésie lyrique se montre au premier rang. Quand il n'est plus que spectateur, les deux autres apparaissent ; et, finalement, là où l'action se resserre, prend un caractère personnel, se rapproche de la vie commune, on trouve le chœur incommode et à charge. Dans la tragédie française, l'exposition est épique, le milieu dramatique et l'on peut appeler lyrique le dernier acte, qui affecte un ton passionné et enthousiaste.

« L'épopée héroïque d'Homère est purement épique. Le rapsode n'abdique jamais. Il raconte ce qui est arrivé. Personne ne peut ouvrir la bouche qu'il ne lui ait auparavant accordé la parole ; qu'il n'ait annoncé le discours et la réponse. Les dialogues entrecoupés, les plus beaux ornements du drame, ne lui sont pas permis.

« Mais écoutez le moderne improvisateur qui, sur la place publique, traite un sujet historique. D'abord, pour être clair, il raconte. Puis, pour exciter l'intérêt, il parle comme un personnage jouant un rôle. Enfin, il s'enflamme d'enthousiasme et entraîne les cœurs. Ainsi, on peut merveilleusement combiner ces éléments, et les espèces de poésie sont variées à l'infini. Par conséquent aussi, il est fort difficile de les ranger dans un ordre tel qu'on puisse les placer à côté ou à la suite les uns des autres. Mais l'expédient consistera à placer au-dessus les trois types principaux en cercle, et en face les uns des autres, à chercher des chefs-d'œuvre où chaque élément domine séparément. Que l'on recueille ensuite des exemples qui se rapprochent de tel ou tel, jusqu'à ce qu'enfin la réunion de tous les trois apparaisse et qu'ainsi le cercle entier soit fermé.

« De cette manière on arrive à de beaux aperçus, non-seulement sur les genres de poésie, mais sur le caractère et le goût des nations dans la suite des temps. Et, quoique cette méthode soit plutôt bonne pour s'instruire et se former ou se diriger soi-même, que pour instruire les autres, elle fournit peut-être une base de classification qui présente, dans un ordre difficile à saisir, les autres formes accidentelles dans leur rapport avec ces types primitifs intérieurs, nécessaires. Cette tentative, cependant, sera toujours aussi difficile, qu'il l'est dans l'histoire naturelle, de trouver le rapport des caractères extérieurs des minéraux et des plantes à leurs éléments intérieurs, pour présenter à l'aspect un ordre conforme à la nature (1). »

III. *Caractères distinctifs de l'épopée et de la poésie dramatique.* — Sur la distinction de la *poésie épique* et de la *poésie dramatique*, *Goethe* s'exprime aussi, dans un autre endroit, d'une manière intéressante. Néanmoins, ón peut vérifier ici ce que nous avons dit ailleurs : les vraies différences qui séparent l'épopée du drame, n'ont été qu'imparfaitement saisies par les auteurs, même les plus modernes et les plus dignes de faire autorité. Le morceau suivant, plein d'observations fines et justes, ne va guère au delà des anciennes distinctions. Mais il fait très-bien ressortir les différences qui tiennent à la forme, sinon au fond même de l'épopée et du drame.

« Le poëte épique et le poëte dramatique sont tous deux soumis aux mêmes lois poétiques générales, particulièrement à la loi de l'unité et à la loi du développement. Il y a plus, ils traitent tous deux des sujets semblables et peuvent tous deux employer toutes sortes de motifs. Leur grande et essentielle différence consiste en ce que le poëte épique représente l'événement comme *tout à fait passé*, tandis que le poëte dramatique le représente comme *tout à fait présent*. Si l'on voulait déduire de la nature de l'homme, le détail des règles d'après lesquelles tous deux doivent traiter leur sujet, on devrait avoir toujours présents à l'esprit un *rapsode* et un *acteur*, celui-là avec son auditoire qui écoute paisiblement le récit, celui-ci en présence des spectateurs qui regardent et écoutent avec impatience ; et il ne serait pas difficile de développer ce qui est le plus étranger à chacun de ces deux genres de poésie, quels sujets chacun doit choisir de préférence, de quels motifs il doit principalement se servir, car, comme je l'ai remarqué en commençant, il ne doit presque rien s'attribuer exclusivement.

(1) Goethe, *West-ostlichen Divan. Noten und Abhandlungen.*

« Les sujets de l'*épopée* et de la *tragédie* doivent être purement humains, importants et pathétiques. Les personnages appartiennent le mieux à un certain degré de culture, où la personne ne relève encore que d'elle-même, où l'homme agit non moralement, politiquement, mécaniquement, mais personnellement. Les traditions des temps héroïques de la Grèce étaient, en ce sens, particulièrement favorables aux poëtes.

« Le poëme épique représente principalement l'*activité*, personnellement restreinte, la tragédie, la *souffrance* personnellement restreinte; le poëme épique, l'homme *agissant en dehors* de lui : les combats, les voyages, toute espèce d'entreprises qui exige une certaine étendue sensible; la tragédie, l'homme tourné vers le monde *intérieur* ; les actions de la vraie tragédie demandent par conséquent moins d'espace. »

Je connais des *motifs* de cinq sortes :

1° Ceux *qui vont en avant*, qui sollicitent l'action et dont se sert principalement le *drame* ;

2° Ceux *qui vont en arrière*, qui éloignent l'action de son but, dont se sert la *poésie épique* presque exclusivement ;

3° Ceux *qui retardent*, qui arrêtent la marche ou la ralentissent. Les deux genres de poésie les emploient avec un grand avantage ;

4° Ceux *qui ramènent vers le passé*, par lesquels ce qui est arrivé avant l'époque du poëme, y est introduit ;

5° Ceux *qui anticipent sur l'avenir*, relativement à l'époque où se passent les événements du poëme. Les deux genres s'en servent, le poëte épique comme le dramatique, pour compléter son œuvre.

« Les *mondes* qui doivent être mis sous les yeux, sont communs aux deux genres :

« 1° Le *monde physique* : et d'*abord le plus rapproché*, celui auquel appartiennent les personnages représentés et qui les entoure. Dans ce monde, le poëte dramatique est le plus attaché à un seul point; le poëte épique se meut plus librement dans un plus grand théâtre. *En second lieu*, apparaît le monde *éloigné*, dans lequel je comprends toute la nature. Celui-ci, c'est le poëte épique qui le met sous nos yeux, parce que en général, il s'adresse à l'imagination, par des comparaisons dont le poëte dramatique est plus sobre ;

« 2° Le *monde moral* leur est entièrement commun, et il est représenté de la manière la plus heureuse dans son développement physiologique et pathologique ;

« 3° Le *monde des fictions* : *des pressentiments, des apparitions, des ha-*

sards et du destin. Ce monde leur est ouvert à tous deux. Seulement il est clair qu'il doit être rendu sensible. Ici naît une difficulté pour les modernes, parce que nous ne trouvons pas facilement à remplacer les créations merveilleuses, les dieux, les devins, les oracles des anciens, autant qu'il serait à désirer.

« En ce qui concerne l'*action* en général, le rapsode qui raconte une action entièrement passée, apparaîtra comme un homme sage, qui considère les événements d'un regard paisible. Son exposition devra viser à calmer l'esprit des auditeurs, afin qu'ils l'écoutent volontiers et longtemps ; il devra répandre l'intérêt d'une manière égale, parce qu'il n'est pas en état de compenser rapidement une impression par trop forte. Il se reportera et voyagera volontiers dans le passé et dans l'avenir. On le suivra partout, car il n'a affaire qu'à l'imagination, qui se représente elle-même ses images et qui se porte assez indifféremment sur toutes sortes d'objets. Le rapsode ne doit pas paraître lui-même comme un être important dans son poëme, qu'il récite plutôt comme derrière un rideau ; de sorte qu'on croie entendre un être sans aucune personnalité et seulement la voix des Muses en général.

« L'acteur au contraire est précisément dans le cas contraire. Il se représente lui-même comme un *individu* déterminé, il veut que l'on prenne intérêt exclusivement à lui et à son entourage, que l'on prenne part à ses souffrances physiques et morales, que l'on partage ses perplexités, et qu'on s'oublie pour ne songer qu'à lui. A la vérité, ces actions s'accomplissent graduellement, mais il peut oser beaucoup de déterminations promptes parce que, dans le présent sensible, l'impression trop forte peut être effacée par une plus faible. L'auditeur qui est à la fois spectateur doit s'en tenir à un effort purement sensible, il ne doit pas aller jusqu'à se figurer par l'imagination, il doit suivre passivement le spectacle. Son imagination est entièrement réduite au silence. On ne peut la prendre à partie, et cela même qui est raconté, doit être en quelque sorte mis sous les yeux (1). »

On le voit, Goethe insiste particulièrement sur les caractères extérieurs des deux genres. La différence essentielle lui paraît consister en ce que l'épopée représente un événement *passé*, le drame un événement *présent*, c'est de là, selon lui, comme suivant la plupart des auteurs, que doivent se tirer toutes les règles principales. Or on conviendra que ces règles, bien que réelles, sont extérieures et ne touchent pas au fond même de l'action, ni aux conditions intrinsèques que la théo-

(1) Goethe's *Werke*, Bd. XIV. Ed. Cotta.

rie de Hegel met partout si bien en lumière. Goethe indique un caractère plus intime. « Dans la poésie épique, dit-il, l'homme agit *au dehors;* dans le drame, il est tourné vers le monde *intérieur*. C'est là le principe dont il aurait fallu déduire les conséquences. » Il ajoute que « le poëte épique se meut dans un plus grand théâtre. » Sans doute, mais comment cela dérive-t-il de la différence première signalée comme essentielle? C'est ce qu'on ne voit pas.

Jean Paul nous paraît avoir caractérisé plus heureusement les différences qui séparent la *poésie épique* et la *poésie dramatique*. « Dans « le drame, dit-il, domine *un homme;* dans l'épopée, le monde, *la race* « *humaine*. L'épopée développe devant nous un tout immense; elle « fait de nous des dieux qui contemplent un monde. Le drame détache « une phase de la vie d'un homme de l'universalité des temps et de « l'espace, il nous fait apparaître comme des existences passagères qui « jouent dans un rayon du soleil entre deux éternités. Il nous ramène « à nous-même tandis que l'épopée nous enveloppe dans son monde... « Ainsi le drame, dont l'intérêt se concentre sur l'homme, doit maintenir un enchaînement plus étroit des événements sous le rapport du « lieu, du temps et de la fable, comme il arrive pour nous tous dans « la réalité. Le soleil se lève et se couche pour les héros tragiques, « pour les héros épiques, il fait soir et matin en tout temps. L'épopée « plane au-dessus des temps et des races (1). »

Partant de ce principe, Jean Paul caractérise assez bien le *destin épique* et il déduit la nécessité du *merveilleux*. « Ici le héros doit avoir un caractère complet, la Divinité elle-même doit agir sous nos yeux et combattre. Comme le personnage est subordonné au tout, qu'au lieu de la vie d'un homme, c'est tout un monde qui se déroule sous nos yeux, la destinée du héros se confond dans l'universel; c'est un fleuve qui se perd dans la mer, et ici la Némésis exerce sa justice moins sur les individus que sur les races et les mondes. Les infortunes et les fautes des individus se rencontrent seulement aux chemins de traverse. » (*Ibid.*) « Le *merveilleux*, est inévitable dans l'épopée, car, comme elle embrasse l'univers, que celui-ci est un tout, les miracles eux-mêmes doivent s'y rencontrer. Les personnages de la terre et ceux du ciel ne suffisent pas séparément pour expliquer les événements; les dieux et les hommes doivent s'y mêler. Dans l'épopée les épisodes sont à peine des épisodes; il n'y en a pas dans l'histoire du monde. Par la même raison, dans l'épopée, on ne peut employer les héros modernes, mais simplement un héros antique, qui déjà habite

(1) *Vorschule der Æsthetik.*

dans les nuages de l'horizon lointain de la profonde antiquité. » — Le même auteur nous semble avoir moins bien compris le *destin tragique*. Ce n'est pas le *hasard*, comme il le pense, mais une *providence* moins visible, qui laisse un plus libre jeu à la liberté humaine et au caprice de sa passion. Autrement comment expliquer l'effet religieux de la tragédie?

Quoi qu'il en soit, Hegel a pu trouver ici quelques indications pour sa théorie de l'épopée, dont le développement n'est pas moins original et lui appartient en propre (1).

IV. *Sur la poésie lyrique.* — Le caractère de la poésie lyrique est plus aisé à reconnaître que celui des deux autres genres principaux de la poésie; aussi a-t-il été généralement mieux déterminé. Une pensée sur laquelle la plupart des auteurs n'ont pas assez insisté, qui même a échappé à plusieurs, c'est que, si la poésie lyrique, comme pure expression des sentiments de l'âme et à cause de son caractère personnel, laisse au poëte la plus grande liberté, elle le soumet, d'un autre côté, à des conditions et à des règles d'autant plus sévères que n'exigent pas les autres genres. Cela n'est pas seulement vrai du langage, qui n'admet rien de vulgaire et de prosaïque, et des formes de la versification, qui ont ici un caractère plus déterminé et des conditions plus difficiles; mais le fond lui-même a ses exigences et ses lois qui s'imposent au poëte et le gouvernent à son insu tout en laissant au génie la liberté de ses allures et la soudaineté de ses inspirations. Ainsi, les sentiments qu'il exprime doivent être solides et vrais, même dans la poésie légère. Relativement à la marche de la pensée et à la succession des images, une certaine logique intérieure, qui reste d'autant plus inaperçue qu'elle est plus réelle, doit se cacher sous le désordre apparent qui caractérise le mouvement de la pensée lyrique. C'est ainsi qu'il faut entendre la maxime: un beau désordre est un effet de l'art. C'est aussi ce qui a fait dire à Gœthe: « Tout ce qui est lyrique est déraisonnable en apparence et très-raisonnable au fond. » (Maximes.) Là est la grande difficulté du genre lyrique.

(1) Si l'on voulait chercher des antécédents à la théorie de Hegel sur le *poëme épique*, on les trouverait plutôt chez un disciple de *Schelling*, qui a surtout appliqué ses principes à l'Esthétique et à la Littérature, *F. Ast* (*System der Kunstlehre*). Ce sont les mêmes formules (*objectif*, *subjectif*, combinaison du *subjectif* et de l'*objectif*). Mais, nous le répétons, la théorie de chaque genre n'est pas dans les formules; elle est dans les règles particulières que l'on sait en faire sortir et dans les solutions données aux questions qui concernent chacune des formes de la poésie. C. B.

Cette pensée a été exprimée d'une manière remarquable par un critique distingué et ingénieux, *F. Ast*, qui a développé avec esprit et originalité plusieurs idées de la nouvelle théorie de l'art.

Le passage suivant ne sera pas déplacé à côté de ceux que nous empruntons à des auteurs plus illustres.

« Puisque c'est la disposition personnelle du poëte, et le sentiment dominant de son âme qui déterminent l'ensemble intérieur et extérieur du poëme lyrique, le mode d'exposition et d'expression est aussi abandonné au poëte qui les façonne librement d'après son originalité propre ; aussi est-ce surtout ici que le langage s'élève au-dessus des formes et des règles ordinaires. Le langage lyrique permet les mots et les tournures les plus extraordinaires, les transitions et les élisions les plus hardies, les combinaisons et les rapprochements les plus inattendus. De là naît ce désordre apparent, l'obscurité et la complication de l'ode; ce qui empêche que l'ensemble ne forme un tableau réel et clair pour l'imagination. L'enthousiasme lyrique est aussi porté au plus haut degré, parce qu'il naît de la faculté de l'homme la plus personnelle et la plus libre, et que son essence est le sublime, c'est-à-dire l'élévation de l'âme humaine vers l'absolu, son aspiration vers l'infini. C'est pour cela que l'essor lyrique plane si haut dans le sentiment de sa force inspirée, et qu'il est si énergiquement rendu dans la conscience de ses efforts pour atteindre l'infini. Le *styl elyrique* se distingue donc essentiellement du *style épique*, par la puissante concentration et l'intensité avec lesquelles il exprime les sentiments et les idées. Aussi les réflexions du poëte s'y présentent-elles souvent comme des ordres absolus et de sublimes maximes ; tandis que le langage épique nous peint l'univers visible, le principe qui anime le monde, se développant avec calme dans l'espace.

« Mais par cela même que le poëte lyrique jouit d'une liberté, d'une énergie intérieure et infinie, il est nécessairement restreint à l'extérieur, afin que son originalité et sa force ne se perdent pas dans le vague et la généralité du style épique. Car, s'il est vrai que l'essence et la beauté de la poésie lyrique dépendent de l'originalité absolue, librement développée du poëte, d'un autre côté son langage n'en affecte que plus des formes propres ; il s'exerce dans des limites et selon des règles fixes. De là, cette empreinte individuelle du langage dans toute poésie lyrique, et dans les poésies populaires, ce coloris national; de sorte que, même chez un peuple dont les différentes races se distinguent par une culture propre, chacune d'elles exprime son esprit et son caractère dans la poésie lyrique. Ainsi, la liberté dans son développement illimité et spontané, s'impose à elle-même des limites.

« Si la nature et le style d'une œuvre lyrique offrent ce caractère original et individuel, les mesures de vers aussi, dans la poésie lyrique, sont éminemment libres et personnelles. L'infinie variété des sentiments et des impressions, aussi bien que l'originalité du poëte, engendre la même variété et la même multiplicité dans les formes de la versification ; tandis que dans l'épopée, au contraire, la mesure du vers, pour répondre à la simplicité calme du récit, est elle-même simple et uniforme.

« Les rhythmes et les vers, dans les poésies lyriques, se combinent de la manière la plus variée ; ils changent continuellement. Car, de même que dans la musique, les mouvements variés de l'âme ne peuvent se manifester que par les changements du rhythme ; de même aussi dans la poésie lyrique, cette fluctuation intérieure de l'âme s'exprime par la richesse et la libre variété des combinaisons des pieds et des vers.

« Dès lors, disparaît la fixité dans la mesure du vers ; le retour des mêmes pieds n'est pas aussi sensible ni leur succession aussi régulière que dans le vers épique. Mais d'un autre côté, à cause du caractère déterminé et le ton individuel qu'affecte l'ensemble, la loi des mouvements rhythmiques est d'autant plus stricte et ne permet que de faibles déviations. Ainsi, plus est libre et variable à l'extérieur la mesure du vers, plus elle est enchaînée et déterminée en soi. Son infinité se révèle à l'extérieur, mais elle porte la limitation en elle-même; tandis qu'au contraire la mesure épique du vers, simple et arrêtée a l'extérieur, comporte en elle-même une richesse et une variété intérieure d'autant plus grandes. » (Ast, *System der Kunstlehre*, IV.)

V. *Poésie didactique.* — Hegel, qui caractérise avec justesse ce genre de poésie, nous paraît l'avoir cependant trop rabaissé. Dans le morceau qu'on va lire, *Goethe* place aussi le poëme didactique au-dessous des vraies compositions de l'art, où le but scientifique ou moral disparaît dans la libre expression du beau ; mais il rend mieux justice à l'importance et aux agréments de cette forme de la poésie, genre auquel nous devons les *Géorgiques* de Virgile, l'*Art poétique* d'Horace, le poëme de Lucrèce et tant d'autres compositions à la fois instructives et agréables dans la littérature de tous les peuples. En posant en principe que la poésie didactique n'a rien de commun avec les trois genres principaux, Goethe nous paraît contredire un peu ce qu'il a dit plus haut. Si, en effet, le poëme didactique forme la transition entre la poésie et la rhétorique, il ne s'ensuit nullement qu'il ne participe pas de l'épopée par le développement calme du sujet, de la poésie lyrique par l'expression des sentiments qui s'y mêlent, du drame par les épisodes et

les scènes que le poëte sait intercaler à son exposition. Les exemples abondent et nous n'aurions qu'à choisir. Cette restriction n'ôte rien aux remarques suivantes de leur justesse et de leur à-propos.

« Il n'est pas permis de rattacher aux trois genres de poésie *lyrique*, *épique* et *dramatique*, la *poésie didactique*. C'est ce que comprend quiconque fait attention que ces trois premiers se distinguent par la *forme*, et qu'aussi le dernier, qui tire son nom de son *fond*, ne peut pas être mis sur la même ligne.

« Toute poésie doit enfermer une leçon mais inaperçue; elle doit faire réfléchir l'homme sur ce dont il est digne de s'instruire. Elle doit faire en quelque sorte sortir cette doctrine de la vie même.

« La poésie didactique est et reste une création mixte entre la *poésie* et la *rhétorique*. Par conséquent, selon qu'elle se rapproche davantage, tantôt de l'une, tantôt de l'autre, elle peut avoir aussi plus ou moins de valeur poétique. Mais elle n'est toujours, comme la poésie descriptive et la satire morale, qu'un genre inférieur et accessoire qui, dans une véritable esthétique, trouve sa place entre la poésie et l'art oratoire. Il ne faut donc nullement méconnaître le mérite propre de la poésie didactique, celui d'une œuvre d'art instructive, à laquelle prêtent leur charme, l'harmonie des vers, les ornements de l'imagination, une exposition agréable ou l'énergie des images. Depuis les chroniques rimées, depuis les vers mnémoniques des anciens pédagogues, jusqu'à ce que l'on peut compter de meilleur dans le genre, tout peut avoir son prix, mais seulement à sa place et selon la dignité convenable.

« Un examen attentif et équitable fait voir aussi que la poésie didactique mérite d'être estimée comme moyen de populariser les idées. Il y a plus, le poëte le mieux doué devrait tenir à honneur d'avoir traité ainsi quelque chapitre de la science. Les Anglais ont des travaux de ce genre les plus estimables. Ils commencent par s'abandonner, avec la foule, à leur verve plaisante ou sérieuse ; puis ils placent dans des notes explicatives ce qu'il faut savoir pour comprendre le poëme. Et alors le maître a beau jeu dans ce chapitre pour donner à sa théorie esthétique, morale ou historique, la méthode qui lui convient; tandis que, pour ses disciples, il cherche à faire mesurer ou apprécier les services des principaux poëmes de ce genre, non d'après l'utilité de la doctrine, mais d'après le degré plus ou moins élevé de leur mérite poétique.

« A vrai dire, on devrait les faire sortir tout à fait du cadre de l'enseignement esthétique (littéraire), en faire pour ceux qui déjà ont

étudié la poétique et la rhétorique, l'objet d'un cours spécial, peut-être même d'un cours public (1).

« Encore ici comme partout, la véritable intelligence du genre servirait beaucoup à éclairer la pratique. Plus d'un critique intelligent comprendrait combien il est difficile de fondre ensemble dans une œuvre d'art la science et l'imagination, de faire un corps vivant de deux éléments opposés.

« Mais ce serait le devoir du critique de montrer aux auditeurs comment peut s'effectuer la conciliation, afin de les prémunir contre la méprise de croire que chacun dans son genre peut tenter une semblable entreprise... » (Goethe.)

A quel genre de poésie appartient la poésie didactique ? Nous avons fait voir qu'elle tient à la fois des trois genres. Les grands poëmes didactiques, comme ceux d'Hésiode, de Parménide ou de Lucrèce, sont des épopées (voy. Hegel, t. I, p.). D'autres se rapprochent davantage du genre lyrique, comme le poëme de Pope *sur l'homme*, les *Nuits d'Young*. *Jean Paul* montre très-bien ce dernier rapport, quoique son opinion soit également exclusive.

« Le poème didactique, dit-il, appartient au genre lyrique. Cela peut surprendre, parce qu'on accorde beaucoup plus de chaleur à la poésie descriptive qui parle davantage aux yeux, tandis que le poëme didactique, plus abstrait, paraît aussi plus froid. Mais le poëme descriptif n'a d'épique que la forme extérieure, le corps, qui, privé de l'action qui en est l'âme, se développe seul dans sa richesse exubérante. Le poëme didactique, au contraire, fait tomber sur les pensées qu'il expose le rayon du sentiment qui les enflamme et les illumine. C'est ainsi que Pindare mêle à ses odes toute une suite de maximes, qui seraient froides si, à la flamme de son génie, elles ne fondaient avec l'ensemble, pour former un airain de Corinthe.

(1) N'est-ce pas exagérer l'importance de la poésie didactique ? Ceci nous rappelle un passage de *Schiller* sur *les limites dans l'emploi des belles formes* :

« Je pose en fait, dit Schiller, qu'il est nuisible de choisir pour l'éducation de la jeunesse des livres dans lesquels une matière scientifique est enjolivée de belles formes... Il est vrai que ces livres atteignent leur but, celui d'être lus, mais c'est aux dépens du but plus important pour lequel ils doivent être lus... Il n'est pas bon de cacher aux jeunes gens les sévères lois de la méthode... Pendant une belle lecture, l'âme est plus passive qu'active, tandis que l'esprit n'acquiert rien que quand il agit... »

(Schiller, *Des limites dans l'emploi des belles formes.*) C. B.

« Il ne suffit pas d'aligner des réflexions ou des connaissances dans le but d'instruire, il faut en former pour le cœur un tout vivant que pénètre l'unité du sentiment; offrir la pensée comme un fruit entouré d'une couronne de fleurs. Exemples: *Young*, *Haller*, *Pope*, *Lucrèce*. Dans la poésie, chaque pensée est voisine d'un sentiment; chaque compartiment du cerveau répond à une partie du cœur. Sans cela, pourquoi un dialogue de Platon ne serait-il pas un poëme didactique?

« Quelquefois, les objets du poëme didactique s'adressent moins à l'âme qu'à l'esprit; la *Poétique* d'Horace et le poëme de Pope *sur le goût*, les *Géorgiques* de Virgile et ce qu'on appelle les *Epîtres*, sont sur la limite de la poésie descriptive et de la poésie didactique. A quel genre appartiennent les poésies de Delille? c'est ce qui importe peu, pour qui ne les lit plus. » (Jean Paul, *Vorschule der Æsthetik*.)

VI. *Poésie descriptive*. — Jean Paul caractérise aussi d'une manière spirituelle et vraie la poésie descriptive: « le poëme descriptif, dit-il (Tompson, Kleist, etc.), représente une petite partie du théâtre de l'épopée ou du grand paysage épique, mais sans les acteurs; il exprime la vie silencieuse de la nature. Ici c'est le théâtre qui est la pièce, les objets de la décoration sont les personnages. » (*Ibid.*)

VII. *De l'Idille et de la poésie pastorale*. — Dans son écrit sur *la poésie naïve* et la *poésie sentimentale*, Schiller a émis sur l'*Idylle* des considérations d'un ordre élevé qui peuvent servir à compléter ce que dit Hegel, à ce sujet, d'une manière trop épisodique, et sans accorder à ce genre de poésie l'attention qu'il mérite. Voici comment *Schiller* explique la nature de l'Idille et son défaut radical.

« La représentation poétique de l'humanité innocente et heureuse est l'idée générale de cette espèce de poésie. Comme cette innocence et ce bonheur sont incompatibles avec les relations artificielles de la grande société, et avec un certain degré de développement et de raffinement des mœurs, les poëtes ont placé le théâtre de l'idylle loin du tumulte de la vie civile, dans l'état simple de la vie pastorale, avant le commencement de la civilisation, dans l'enfance de l'humanité. Mais on comprend que cette forme est purement accidentelle; elle ne doit pas être prise pour le but même de l'idylle, mais simplement comme son moyen le plus naturel de réaliser son idée. Le but lui-même n'est autre que de représenter l'homme dans l'état d'innocence, c'est-à-dire dans un état où il est en harmonie et en paix avec lui-même.

« Or, un pareil état ne se trouve pas seulement avant la civilisation,

il est aussi celui de la civilisation, pour peu qu'elle doive avoir une tendance déterminée, et qu'elle considère son dernier but à elle-même. L'idée de ce but et la croyance à la possibilité de sa réalisation peut seule réconcilier l'homme avec tous les maux auxquels il est sujet sur la route qu'il parcourt. Si c'était là une pure chimère, les plaintes de ceux qui décrient la grande société, qui font envisager le progrès de la raison comme un mal et qui donnent l'état de nature, laissé derrière nous, comme le vrai but de l'homme, seraient parfaitement fondées. Aussi, l'homme de mœurs polies a beaucoup de mal à se faire une image nette de l'accomplissement de cette idée dans le monde réel; et, comme l'expérience réelle, loin de nourrir cette croyance la contredit plutôt constamment, la faculté poétique vient ici, comme dans beaucoup d'autres cas, au secours de la raison, pour rendre sensible cette idée et la réaliser dans un but particulier.

« Sans doute, cette innocence de la vie pastorale est une image toute poétique, et l'imagination devait montrer ici déjà sa faculté créatrice; mais, outre que le problème était là plus simple et plus facile à résoudre, déjà l'expérience nous présentait des traits épars, qu'il suffisait de recueillir pour en former un tout. Sous un ciel heureux, dans les relations simples du premier âge, avec des connaissances bornées, la nature est facilement satisfaite, et l'homme ne devient sauvage que quand le besoin le presse. Tous les peuples qui ont une histoire ont un paradis, un état d'innocence, un âge d'or. Il y a plus, chaque homme a son paradis, son âge d'or, qu'il se rappelle avec plus ou moins d'enthousiasme, selon qu'il a plus ou moins de poésie dans l'âme. L'expérience elle-même fournit suffisamment des traits au tableau que représente la poésie pastorale. Par conséquent celle-ci reste toujours une belle et noble fiction; et la faculté poétique a réellement travaillé pour l'idéal, en lui donnant le jour. Pour l'homme, en effet, qui s'est une fois écarté de la simplicité de la nature et s'est livré à la culture de sa raison, il est d'une difficulté infinie de contempler les lois de la nature dans un exemplaire simple, et de se purifier lui-même, dans ce miroir fidèle, de la corruption qu'amènent les arts à leur suite.

« Mais là se trouve une circonstance qui diminue d'autant plus le prix de ces poésies. Placées avant le commencement de la civilisation, elles en excluent tous les avantages aussi bien que les inconvénients, et elles se trouvent par leur essence même en opposition nécessaire avec eux. Au point de vue *spéculatif*, elles nous ramènent en arrière. En même temps qu'au point de vue *pratique*, elles nous portent en avant et nous ennoblissent; elles placent malheureusement le but *derrière* nous, tandis qu'elles devraient nous le faire rencontrer *en avant*. Elle ne

pourra donc que faire naître en nous le sentiment triste du regret, au lieu du sentiment agréable de l'espoir. Comme elles n'atteignent leur but que par l'absence de tout art, en simplifiant les besoins de la nature humaine, si elles ont le plus grand intérêt pour le *cœur*, elles en ont très-peu pour l'*esprit*. Leur cercle étroit est vite parcouru. Nous ne pouvons, par conséquent, les aimer et les rechercher que lorsque nous sentons le besoin du repos, non lorsque nos facultés tendent au mouvement et à l'activité. Elles offrent un remède à l'âme malade, non un aliment à l'âme saine ; elles ne peuvent vivifier mais seulement adoucir. Tout l'art des poëtes n'a pu remédier à ce défaut radical de la poésie pastorale. Il est vrai que ce genre de poésie ne manque pas d'amateurs enthousiastes ; il satisfait le lecteur qui peut préférer un *Amyntas* ou un *Daphnis* aux grands chefs-d'œuvre de la muse épique ou dramatique. Mais chez de tels lecteurs, c'est moins le véritable goût que le sentiment individuel qui juge les œuvres de l'art, et son jugement ne peut être pris ici en aucune considération. Le lecteur, à la fois intelligent et sensible, ne méconnaît pas, à la vérité, le mérite de pareilles poésies, mais il se sent rarement attiré vers elles ; il est d'avance rassasié. C'est dans le moment précis du besoin qu'elles produisent le plus puissamment leur effet ; mais le beau véritable ne doit jamais attendre un semblable moment, il doit plutôt le faire naître. »

« Ce défaut, qui se remarque déjà dans la pastorale antique ou naïve, est surtout celui de *l'Idylle sentimentale*, dans les temps modernes.

« Il est facile de voir pourquoi les poésies de ce genre, malgré tout l'emploi du génie et les ressources de l'art, ne sont parfaitement satisfaisantes, ni pour le cœur ni pour l'esprit. Elles sont plus idéales, et avec cela elles ont conservé le monde borné et pauvre des bergers. Et cependant elles devraient choisir nécessairement, soit pour l'idéal, un autre monde, soit pour le monde pastoral, une autre représentation. Elles sont précisément idéales à ce point que le tableau perd sa variété individuelle ; elles sont, d'un autre côté, d'une particularité telle que le fond idéal en souffre. Un berger de Gessner, par exemple, ne peut nous charmer ni par le naturel, ni par la vérité de l'imitation ; c'est un être trop idéal. Il ne peut pas davantage nous satisfaire comme existence idéale par l'infini de la pensée, car, pour cela, il est une création trop bornée. Il plaira donc, *jusqu'à un certain point*, à toutes les classes de lecteurs, sans exception, parce qu'il tend à réunir le naïf et le sentimental, et conséquemment les deux conditions opposées, qui peuvent être exigées d'un poëme, sont remplies à un certain degré. Mais, parce que le poëte, malgré ses efforts pour réunir les deux conditions, ne donne à aucune son plein droit, comme il

n'est ni entièrement naturel, ni parfaitement idéal, il ne peut, à cause de cela, tenir devant un goût sévère qui, dans les choses esthétiques, ne peut pardonner rien d'à demi. Il est à remarquer que, dans le poëte mentionné, ce moyen terme (*mezzo-termine*), s'étend jusqu'au langage, qui flotte indécis entre la poésie et la prose, comme si le poëte craignait, dans la versification, de trop s'écarter de la nature réelle, et dans le langage libre de la prose, de perdre l'essor poétique. Nous sommes hautement satisfaits par le magnifique tableau que fait Milton du premier couple humain et de l'état d'innocence dans le paradis, la plus belle idylle, dans le genre sentimental. Ici, la nature est noble et idéale; unie à sa surface et profonde à l'intérieur. La haute idée de l'humanité est revêtue de la forme la plus charmante.

(SCHILLER, *Ueber naive und sentimentale Dichtung.*)

VII. *Fable*, *Apologue*, *Parabole*. — Le but de la fable étant de donner une leçon de sagesse pratique, sous la forme d'un incident emprunté à la nature, il est clair que ce genre de poésie se ramène à la poésie didactique. Mais il faut distinguer les formes diverses de la fable; la fable primitive, simple, sans ornement confine à la prose. Dans la fable poétique, la morale est l'accessoire. La peinture, le récit, constituent le vrai but. La fable redevient ainsi une œuvre d'art, elle prend le caractère épique ou dramatique, c'est une petite épopée ou un drame. Hegel a caractérisé la fable primitive ou *ésopique*, comme il l'appelle; on regrette qu'il n'ait rien dit de la fable poétique, celle de *Phèdre* et de *Lafontaine* (1). Ce morceau, du reste, sur la *fable*, l'*apologue*, la *parabole* est plus historique que théorique. Hegel considère ces poésies comme appartenant à une forme spéciale de l'art oriental ou symbolique, qu'il appelle *symbolique réfléchie*. (*Esthétique*, t. II.)

Quelques réflexions de Goethe serviront à éclaircir la question envisagée sous ce point de vue. Ce qu'il dit de la *parabole* peut s'étendre au genre tout entier.

« Les Paraboles, ainsi que d'autres genres de poésie de l'Orient qui se rapportent à la moralité, peuvent se diviser en trois principales : en *éthiques*, *morales* et *ascétiques*. Les premières renferment des événements et des indications qui se rapportent principalement à l'homme et aux situations de la vie, sans que le bien et le mal y soient exprimés. Dans la seconde espèce, au contraire, ceux-ci sont mis en lumière

(1) *Voy.* le spirituel Essai de M. *Taine*, sur les *Fables de Lafontaine*. 1853, chez V[ve] Joubert.

et le choix est indiqué à l'auditeur. Celles de la troisième espèce y ajoutent une obligation formelle ; l'exhortation morale est un précepte et une loi. A cette espèce on peut en rattacher une quatrième, celles qui représentent les merveilleuses directions et dispositions de la Providence, qui retracent des desseins impénétrables et incompréhensibles de Dieu ; elles enseignent et confirment le dogme de l'islamisme proprement dit, l'abandon absolu à la volonté de Dieu, la croyance que personne ne peut échapper à sa destinée fixée d'avance. Si l'on veut encore ajouter une cinquième espèce, que l'on devra appeler *mystique*, ce sont celles qui exhortent l'homme à se dégager de l'état présent, état toujours plein de soucis et d'oppression, à se réunir à Dieu dès cette vie, en renonçant aux biens qui sont exposés à tous les accidents et dont la perte pourrait nous affliger. Celui qui a su distinguer ces différentes fins dans toutes les représentations figurées de l'Orient a déjà beaucoup gagné. Autrement on se sent toujours arrêté dans leur confusion : tantôt on cherche une application utile, là où il n'y en a pas ; tantôt un sens profond vous échappe (1). »

VIII. *Poésie humoristique.* — Le genre comique désigné sous le nom d'*humour* et qui compte en Angleterre et en Allemagne des écrivains tels que *Swift*, *Sterne*, *Hippel*, *Jean Paul*, *Hoffmann*, a été pris pour base d'une théorie générale de l'art ; il a engendré une école connue sous le nom d'école de l'*Ironie* à laquelle appartiennent les deux *Schlegel*, *Solger* et *Jean Paul* lui-même.

Hegel a porté sur la poésie humoristique un jugement sévère, mais on ne peut nier qu'il n'en fasse parfaitement ressortir les défauts (t. II, p. 168). Ailleurs il réfute le principe de la théorie de l'*Ironie* dans l'art. exposée et développée par F. Schlegel et aussi par Jean Paul. Il en dévoile les vraies conséquences. Comme celles-ci se manifestent dans certaines tendances sentimentales et sceptiques de notre littérature, nous croyons devoir placer ici ce jugement remarquable.

« C'est, dit Hegel, à la faveur de la direction nouvelle imprimée à a littérature allemande et principalement par suite des doctrines de *F. Schlegel*, qu'on a vu se développer ce que l'on appelle le principe de l'*ironie*. Considéré par son côté profond, ce principe a sa racine dans la philosophie de *Fichte*. Fichte pose comme principe de toute science et de toute connaissance, le *moi* abstrait, absolument simple, qui exclut toute particularité, toute détermination. D'un autre côté,

(1) Goethe, *West-Ostlichen Divan. Noten und Abhandlungen.*

toute réalité n'existe qu'autant qu'elle est posée et reconnue par le moi, qui par conséquent peut l'anéantir.

« Il en résulte: 1° que rien n'a de valeur en soi qui n'est pas un produit du moi; 2° que le moi doit rester seigneur et maître absolu en tout et pour tout, dans toutes les sphères de l'existence; 3° que le moi est un individu vivant et actif, et que sa vie consiste à se réaliser lui-même, à se développer. Se développer, au point de vue de l'art et du beau, c'est ce qu'on appelle vivre en artiste. Conformément au principe, je vivrai donc en artiste, si toutes mes actions, tout mon extérieur, restent pour moi un pur semblant, une apparence vaine, qu'il dépend de moi de varier, d'anéantir à mon gré. En un mot, il n'y a ni dans leur but, ni dans leur manifestation, rien de *sérieux*. Pour les autres, il est vrai, mes actes peuvent avoir quelque chose de sérieux, parce qu'ils s'imaginent que j'agis sérieusement; mais ce sont de pauvres esprits bornés à qui le sens et la capacité manquent pour comprendre le point de vue élevé où je suis placé et pour y atteindre.

« Maintenant cette *virtuosité* d'une vie d'artiste se conçoit comme une sorte de *génialité* divine, pour qui tout ce qui existe est une création vaine, à laquelle le créateur ne s'associe pas, et qu'il peut anéantir comme il l'a créée. L'individu qui vit ainsi en artiste, conserve ses rapports et sa manière de vivre avec ses semblables et ses proches; mais, comme génie, il regarde toutes ces relations et en général l'ensemble des affaires humaines, comme quelque chose de profondément insignifiant; il traite tout cela ironiquement.

« La vanité et le néant de toutes choses, le moi excepté, telle est la première face de l'ironie. Mais d'un autre côté, le moi peut bien ne pas se trouver satisfait de cette jouissance intime qu'il puise en lui-même, et sentir le besoin de sortir de ce vide, de cette solitude que crée autour de lui cette concentration en lui-même. Alors il tombe dans le marasme et cet état de langueur où l'on a vu la philosophie de Fichte conduire également. Cette impossibilité où est l'individu de se satisfaire au milieu de ce silence qui l'environne, n'osant agir ni se mouvoir, de peur de troubler l'harmonie intérieure, ce désir du réel et de l'absolu qui ne peut être rempli, fait naître le malheur au sein du bonheur et engendre une sorte de beauté malade dans sa félicité. »

« Mais pour que l'ironie devienne une forme de l'art, il faut que l'artiste la fasse passer dans les œuvres de son imagination. Le principe est toujours le divin sous la forme de l'ironie, principe en vertu duquel tout ce qui est réputé grand et vrai pour l'homme est représenté comme un pur néant. Il résulte de là, que le bien, le juste, la morale, le droit n'ont rien de sérieux, se détruisent et s'a-

néantissent eux-mêmes. Cette forme de l'art prise extérieurement, se rapproche du comique, mais elle s'en distingue essentiellement en ce que celui-ci ne détruit que ce qui est réellement nul, une fausse apparence, une contradiction, un caprice ou une fantaisie opposée à une passion forte, à une maxime vraie et universellement reconnue comme telle. Il en est tout autrement si la vérité et la moralité se présentent dans les individus comme n'ayant rien de réel. C'est alors l'absence même de caractère, car le véritable caractère suppose une idée essentielle qui serve de but aux actions, avec laquelle l'individu confonde sa propre existence et dans laquelle il s'oublie. Si donc l'ironie est le principe fondamental de la représentation, tout ce qui est dépourvu de caractère est adopté comme élément intégrant dans les œuvres de l'art. C'est alors que l'on voit paraître ces plates et insignifiantes figures, ces caractères sans fond ni consistance, avec leurs perpétuelles contradictions et leurs éternelles langueurs, et tous ces sentiments qui se pressent et se combattent dans l'âme humaine sans pouvoir trouver d'issue ni jamais aboutir. De pareilles représentations ne peuvent offrir un véritable intérêt. De là, du côté de l'ironie, ces plaintes continuelles sur le défaut de sens et d'intelligence de l'art ou de génie dans le public, qui ne comprend pas ce qu'il y a de profond dans l'ironie, c'est-à-dire qui ne sait pas goûter toutes ces productions vulgaires et toutes ces fadaises. » (*Cours d'esthét.*, Ire part., Introduction.)

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

DE LA POÉSIE

LIVRE DEUXIÈME.

DES DIFFERENTS GENRES DE POESIE.

(SUITE.)

CHAPITRE TROISIÈME.

Poésie dramatique.

Le drame, considéré dans son fond comme dans la forme, offre la réunion la plus complète de toutes les parties de l'art. Aussi doit-il être regardé comme le degré le plus élevé de la poésie et de l'art en général. En effet comparée aux matériaux des autres arts, tels que la pierre, le bois, la couleur et le son, si la parole

seule est digne de servir d'expression à l'esprit, la poésie dramatique, à son tour, parmi les genres particuliers de poésie, est celui qui réunit le caractère de l'épopée avec celui de la poésie lyrique. Elle expose une action complète comme s'accomplissant sous nos yeux; celle-ci, en même temps, paraît émaner des passions et de la volonté intime des personnages qui la développent. De même, son résultat est décidé par la nature essentielle des desseins qu'ils poursuivent, par leur caractère et les collisions où ils sont engagés.

De plus, cette combinaison du principe épique avec le principe lyrique, par la représentation directe de la personne humaine agissant sous nos yeux, ne permet plus au drame de se borner, à décrire, à la manière épique, le côté extérieur, le lieu de la scène, la nature environnante, ainsi que l'action et les événements. Elle exige, pour que l'œuvre d'art offre une apparence véritablement vivante, sa parfaite *représentation scénique.* Enfin, l'action elle-même, dans son ensemble, par son fond et par sa forme, est susceptible de deux modes de conception absolument opposés, dont le principe général, servant de base au *tragique* et au *comique,* fournit les différents genres de la poésie dramatique.

Ces points de vue généraux nous tracent, pour notre étude, la marche suivante :

1° Nous avons à considérer, d'abord, l'œuvre dramatique dans les *caractères,* soit *généraux,* soit *particuliers,* qui la distinguent de l'épopée et des œuvres lyriques.

que la durée de son action ne doit pas dépasser un jour. Mais il ne parle pas de l'*unité de lieu.* Les poëtes anciens eux-mêmes ne l'ont pas suivie dans le sens strict ou français. Ainsi, dans les *Euménides* d'*Eschyle* et dans l'*Ajax* de *Sophocle,* le lieu de la scène change. L'art dramatique moderne, lorsqu'il doit représenter une riche succession de collisions, de caractères, de personnages ou d'événements épisodiques, en général une action en soi très-complexe, a besoin aussi, à l'extérieur, d'un plus vaste espace; il peut donc encore moins se plier au joug d'une identité absolue de lieu. Aussi la poésie moderne qui compose dans le type romantique, plus varié et plus libre, s'est affranchie de cette règle. Mais, si l'action est véritablement concentrée en un petit nombre de grands motifs, de manière qu'elle puisse être également simple à l'extérieur, elle n'a plus besoin de changer de théâtre, et elle fait très-bien de rester dans le même lieu. En effet, quelque fausse que soit cette règle conventionnelle, elle renferme au moins une idée juste; c'est que le changement continuel de lieu doit paraître non moins déplacé. Car, d'abord, la concentration dramatique doit aussi se manifester dans le côté extérieur, en opposition avec l'épopée, qui se déroule dans un vaste espace, de la manière la plus variée. Ensuite, le drame ne s'adresse pas, comme l'épopée, à l'imagination seule, il est fait pour être contemplé. Or, si, par l'imagination, nous pouvons facilement nous transporter d'un lieu à un autre, dans un spectacle réel, on ne doit pas exiger d'elle trop de dé-

mentis donnés à la réalité visible. Shakspeare, qui dans ses tragédies et ses comédies change très-souvent le lieu de la scène, avait dressé des poteaux avec des écriteaux indiquant dans quel lieu la scène se passe. Ce n'est là qu'un mauvais expédient, et l'action n'en reste pas moins disséminée.

Ainsi, l'unité de lieu se recommande au moins comme intelligible et commode, en ce que par là est évitée toute obscurité. Cependant on peut bien aussi accorder à l'imagination beaucoup de choses qui sont contraires à la simple perception des sens et à la vraisemblance matérielle. La méthode la plus sage, ici, consistera toujours à se maintenir dans un heureux milieu, c'est-à-dire à ne pas violer les droits de la réalité, sans l'observer avec une stricte exactitude.

2° La même observation s'applique à l'*unité du temps*. La pensée peut, à la vérité, embrasser, sans difficulté, un grand espace de temps. Mais, dans un spectacle qui s'adresse aux yeux, on ne peut aussi rapidement enjamber plusieurs années. Si, donc, l'action est simple par tout son sujet et par son intrigue, il vaudra mieux aussi resserrer le temps de la lutte jusqu'au dénoûment. Si, au contraire, elle réclame des caractères plus riches, dont le développement rende nécessaires plusieurs situations séparées et successives, l'unité formelle d'une durée d'ailleurs toujours relative et purement conventionnelle, est en soi impossible ; et vouloir,

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME DEUXIÈME.

LIVRE DEUXIÈME.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE POÉSIE.

(Suite.)

CHAPITRE III.

POÉSIE DRAMATIQUE.

I. Du drame considéré comme œuvre poétique.

II. De l'exécution extérieure de l'œuvre dramatique.

III. De la poésie dramatique dans ses diverses espèces, et de son développement historique.

CHAPITRE IV.

DES GENRES ACCESSOIRES DE LA POÉSIE.

LIVRE TROISIÈME.

DES ÉPOQUES DE LA POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER.

POÉSIE ORIENTALE.

CHAPITRE II.

POÉSIE GRECQUE.

CHAPITRE III.

POÉSIE MODERNE.

FRAGMENTS

Ou Morceaux complémentaires sur divers sujets relatifs à la Poésie.

I. FRAGMENTS SUR LA POÉSIE EN GÉNÉRAL.

I. De la vérité poétique.

II. FRAGMENTS SUR LA POÉSIE ÉPIQUE.

III. FRAGMENTS SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE.

EXAMEN DE LA POÉTIQUE DE HEGEL.

APPENDICE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Corbeil, typ. et stér. de Crété.

